

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola

A festészeti alkotómunka vizsgálata pszichológiai szempontok alapján

DLA értekezés

Nyilas Márta

2004.

Témavezető: Keserü Ilona festőművész, professor emerita PTE MK KM

Teoretikus konzulens: Dr. Tényi Tamás pszichiáter, egyetemi adjunktus PTE ÁOK

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	4.
2. A kreativitásról általában	
2.1. Bevezetés	9.
2.2 A látás mint a kreativitás első feltétele	13.
2.3. A szép fogalmának szerepe a kreativitásban	18.
2.4. Életkor és kreativitás	20.
2.5. A kreativitás és a társadalom	22.
3. Az alkotó folyamat stádiumai	
3.1. Bevezetés	25.
3.2. Az előkészítő stádium	25.
3.3. A lappangási stádium – Az inkubáció	31.
3.4. A megvilágosodási stádium - Az inspiráció	34.
3.5. A kivitelezési stádium – a festmény születése	41.
4. Miért alkot a művész?	
4.1. Bevezetés	45.
4.2. A művészi kreáció mint energiatöbblet	45.
4.3. A művészi kreáció mint szublimáció	46.
4.4. A művészi kreáció mint átalakult nemi energia	47.
4.5. A művészi kreáció mint a destruktív ösztön megnyilvánulás	48.
4.6. A művészi kreáció mint belső kényszer	48.
4.7. A művészi kreáció mint kifejezésvágy	52.
4.8. A művészi kreáció mint az életérzés mélyítésének vágya	53.
4.9. A művészi kreáció mint a lelki egyensúly kialakításának vágya	54.
4.9.1. Bevezetés	54.
4.9.2. A szellemi feszültség csökkenése	55.
4.9.3. A fájdalom katalitikus szerepe a művészetben	58.
4.9.4. A neurózis problémája a kreációban	59.
4.9.5. A művész tudatalattival való kapcsolata	62.

4.10. A művészi kreáció mint hivatástudat	63.
4.11. A hírnév jelentősége a kreációban	65.
4.12. A művészi kreáció mint önmegismerés	66.
4.13. A művészi kreáció mint önfejlesztés	67.
4.14. A művészi kreáció mint önmegvalósítás	68.
4.15. A művészi kreáció mint az új megtapasztalásának igénye	68.
4.16. A művészi kreáció mint a rend keresése	69.
 5. A tehetség összetevői	
5.1. Bevezetés	71.
5.2. A tehetség összetevői	71.
5.2.1. A kezűgyesség	72.
5.2.2. Energikusság és állhatatosság	73.
5.2.3. Az általános és az esztétikai intelligencia	75.
5.2.4. Az érzékelő-képesség, avagy a gyors, eleven észlelés	78.
5.2.5. A kreatív képzelőerő	79.
5.2.6. Az esztétikai bírálat képessége	85.
5.3. A nem specifikusan képzőművészi tehetséget meghatározó tulajdonságok jelentősége a kreatív tevékenységben	86.
5.3.1. A kreatív divergens gondolkodás	87.
5.3.2. Az empátia szerepe a kreativitásban	88.
5.3.3. Az akarat szerepe a kreativitásban	93.
5.3.4. Kockázatvállalás a kreativitásban	94.
5.3.5. A művészi bátorság	101.
5.3.6. A döntésképeség jelentősége a kreativitásban	103.
 6. Mire figyel a művész alkotás közben?	
6.1. Bevezetés	105.
6.2. Egységesség az eszme és a kifejezési forma között	106.
6.3. A három dimenzió sűrítése a festői felületen	107.
6.4. Az egység	108.
6.5. A kompozíció	110.
6.6. A figyelem mint a képet összetartó jelenség	112.
6.7. Az egyensúly és az arányosság	113.

6.8. A forma és a szín	114.
6.9. Az (élet)erő és a mozgás jelensége	115.
6.10. Az anyagkezelés	116.
6.11. Konklúzió	116.
 7. A kreativitás tanítható része	
7.1. Bevezetés	118.
7.2. Mire figyeljen a művész felkészülésének időszakában	118.
7.3. Mire figyeljen a művész az alkotás folyamán	122.
7.3.1 Az előkészítő stádium	122.
7.3.2. A lappangási stádium – Az inkubáció	125.
7.3.3. A megvilágosodási stádium - Az inspiráció	127.
7.3.4. A kivitelezési stádium – A festmény születése	129.
7.4. Konklúzió	130.
 Függelék	
8. Egy festmény genezise	
8.1. Bevezetés	131.
8.2. „Az orvosság” című festmény születése	131.
8.3. Az alkotófolyamat stádiumainak beazonosítása az introspektív vizsgálat alapján	137.
Képjegyzék	139.
 Köszönetnyilvánítás	140.
 Bibliográfia	141.
 Irodalomjegyzék	146.
 Szakmai életrajz	149.

Tudjuk, hogy akkor, amikor valamit megfogalmazunk az tudatossá is válik. És azt is tudjuk, hogy az, ami tudatos, az akarat révén irányítható. Ezért ebben a disszertációban leírtam az általam megtapasztalt és megtanult olyan jelenségeket, amelyek kapcsolatban állnak az alkotó folyamattal általában valamint egy festmény keletkezésével különösen, mert meggyőződésem, hogy a kreativitás bizonyos fokig kontrollálható, tehát fejleszthető, és ezért tanítható is.

1. Bevezetés

„Ahogy ma már nem hiszünk az önkényes csodákban és egy olyan Istenben, aki szeszélyesen és zsarnokian viselkedik, (...), hanem egyre nagyobb tiszteletet és csodálatot érzünk a természet iránt, ugyanilyen alapról vallom, hogy a művészetben is a született zseniről, inspirációról, stb. alkotott régimódi nézeteket, ha nem is feledni, de felül kell vizsgálni, és jelentősen átalakítani.” (Van Gogh)¹

2001. nyarán schnell portrékat készítettem a strandon, amikor megállt mellettem egy kisfiú és megkérdezte az anyjától: *Hogyan csinálja?*

Egy festmény létrejöttének mikéntjével kapcsolatos kérdés ilyen módon megfogalmazva sok mindenre fényt derít. Egyrészt, ha valamilyen fokon élni tudunk az alkotóképességgel, akkor ez egy természetes tulajdonságnak tűnik, összeolvad énünkkel, mint a járás vagy a beszélő képességünk. Ezért a fenti kérdésre a spontán válasz nagyjából így hangzana: *Hogy hogyan csinálom? Nem tudom. Jól! (Úgy értve, hogy ez számomra természetes. És egyáltalán, hogy lehet ilyen buta kérdést feltenni?)* Másodsorban, a gyerekek lényeglátó képességéből fakadó kérdésből arra következtethetünk, hogy az alkotóképesség egy része bizonyára, tanulható, elsajátítható. E dolgozatban ezt fogom megvizsgálni.

Hogyan keletkezik egy festmény? Ez egyetlen témára egyszerűsített változata a *Hogyan jön létre a művészet?* című kérdésnek, amely a másik két nagy a művészettel kapcsolatos kérdések mellett (*Mi a művészet?* és *Melyek a hatásainak következményei az embereket illetően? / Hogyan hat a művészet az emberekre?*) mindig izgatták és foglalkoztatták az embert.

A műalkotás keletkezésének feltétele természetesen a művész alkotóképessége. Az én figyelmem ebben a dolgozatban kizárólag az egyes alkotókra irányul és *a művész*,

¹ Van Gogh (1964) 92. o.

pontosabban a *festő* kreatív képességét tanulmányozom. Bár, a *Hogyan keletkezik egy festmény?* kérdésre, nem lehet egyöntetű választ adni, mégis remélem, hogy az én vizsgálataim feltárnak olyan ideákat, amelyek a kreativitással kapcsolatosak.

A pszichológusok² arra tanítanak minket, hogy behatóbban szemügyre véve véleményeinket el kell ismernünk: gyakran csak azt hangoztatjuk, amit könyvekből olvastunk, amit megtanultunk. E mellett azt is mondják, hogy az *én* érzékelése az, amikor az egyén „mint saját világának igazi közepét, tetteinek igazi kezdeményezőjét tapasztalja meg. Ennyit tesz eredetinek lenni.”³ Azonban az ember, mint társas lény életének következményeként, nem mindig érheti el vagy teljesítheti az eredetiség igényét. Számomra ez annyit jelent, mint a külső-környezet és a belső-emberi világ közötti szüntelen kapcsolatok fenntartása. (Tehát az élet, a külső és a belső világ szüntelen oda-vissza kapcsolatnak az összjátéka. Emiatt teljesen nyilvánvaló, hogy, amit az ember képes tudatosan vagy akár öntudatlanul végrehajtani az nem pusztán a biológiai adottságainak működései, alkalmazásai. Hanem ezek /cselekedeteink adottságok alkalmazkodásai a környezethez. Működésük, a környezettel való kapcsolat révén egyeztetés által válik lehetővé. /Ezzel kapcsolatban lásd *A Kreativitásról általában* című fejezet *A látás, a kreativitás első feltétele* című alfejezetet./) Mivel, a jelen dolgozat tudományos írásmű, ezért nem kíván egészen eredeti - értsd szubjektív – tapasztalatokat feljegyezni. Így a dolgozat témája, az írás az általam szubjektíven megtapasztaltak, valamint a tanultak és az olvasottak egyeztetése.

A művészeti közélet szereplői a kreativitással kapcsolatban azt tartják, hogy főleg megérteni és megmagyarázni az alkotó folyamatot, mivel az megfoghatatlan. Szerintük, e képesség kizárólag örökletes, valamint az intellektuális elemzés szétrombolhatja a kreatív képességet. Viszont nagy alkotók, festők önéletrajzi írásai⁴, naplói⁵, gyakran tartalmaznak olyan feljegyzéseket, olyan önelemző beszámolókat, amelyek éppen azt bizonyítják, hogy a művészek igen is megértették és tisztában voltak azokkal a pszichológiai folyamatokkal, amelyek alkotás közben játszódtak le bennük. Sok művész önéletrajzi jellegű írásában nagyon részletesen és szemléletesen kifejti az alkotás folyamatával kapcsolatos megfigyeléseit, érzelmeit, gondolatait.⁶

Amikor a művész elemzi az alkotó folyamat jelenségeit, ezt nem alkotás közben, hanem ennek egyes fázisait követően vagy pedig a munka bevégezése után teszi. Hiszen

² Pl.: Erich Fromm – The Creative Attitude, In: Anderson, H. Harold (1959., ed.)

³ Anderson (1959., ed.) 50. o.

⁴ Pl.: Van Gogh (1964) *Válogatott levelei*

⁵ Pl.: Mednyánszky László (1960) *Naplója*

⁶ Pl.: Christian Zevros - Conversations with Picasso, In: Kreitler and Kreitler (1972., ed.)

mindannyiunkkal előfordult már, hogy megpróbáltuk megfigyelni magunkat egy bizonyos tevékenység közben, azonban ilyenkor mindig „a kritikus helyzetbe” kerültünk, ahogyan ezt az állapotot Kant nevezi. Ilyenkor rá kellett jönnünk arra, hogy ezt lehetetlen megvalósítani, mert vagy a tevékenység folyamatának természetessége csorbul, vagy pedig a megfigyelés nem elég eredményes. „(...) ez a gyanakvás, automatizmusunknak ez a fajta szerénysége egészen figyelemreméltó.”⁷ írja **Rudolf Arnheim**. Ez az oka annak, hogy nagyon sok művész gyanakvóan tekint az alkotások létrejötte belső körülményeinek megfogalmazására, kreativitása forrásának elemzésére, mivel attól tart, hogy sérülhet alkotóképessége.

Jómagam – ahogyan ezt már a fejezet első mondataiban leírtam, azt gondolom, hogy az alkotó folyamat megismerése képes serkentőleg hatni az alkotóra. Ha ismerjük egy jelenség működési szabályait, akkor ez legalább olyan mértékben kontrollálható és irányítható is. „Én azok közé tartozom, akik hisznek abban, hogy a művészeket segíteni lehet kreatív képességeik fejlesztésében.”⁸ idézi **Paul Smith** is, Dr. Gregory Zilboorg-ot a *Creativity. An Examination of the Creative Process (Kreativitás. Az alkotó folyamat vizsgálata)* című könyvében.

A művészetszichológiai kutatások területén több eljárást alkalmazva próbálnak közelebb kerülni a kreativitás megértéséhez. Ezek közül a leggyakrabban a következők fordulnak elő: 1/. a kreativitás folyamatának kutatása, a művészi kifejezés és ennek okai 2/. a művészi kreativitás összehasonlítása más fajta kreatív tevékenységekkel annak érdekében, hogy meghatározzák, a művészi kreativitás sajátos tulajdonságait 3/. a kreativitás fejlődése 4/. a művész egyénisége és stílusa közötti kapcsolatok.

Jelen írásban *a festmény kialakulásának, létrejöttének bonyolult körülményeit vizsgálom meg*. A kifejtés során a fent említett első, azaz a kreatív folyamat kutatása, a művészi kifejezés és ennek okaival kapcsolatos vizsgálati módszert használom fel. Továbbá összevetem azokat a megfigyeléseket, amelyeket saját magam végeztem alkotás közben olyan ismert, az alkotással kapcsolatos adatokkal, amelyeket nagy művészek⁹, művészettörténészek¹⁰, esztéták¹¹ és orvosok - pszichológusok¹² és pszichiáterek¹³ – írtak.

Egyrészt azért tartom fontosnak, hogy e problémával foglalkozzam, mert így lehetőség adódik egy festő megfigyeléseinek összehasonlítására nem szakmabeliek írásaival.

⁷ Arnheim (1962) 1. o.

⁸ Smith (1959., ed.) 26. o.

⁹ Pl: Van Gogh (1964) *Válogatott levelei*

¹⁰ Pl.: Gombrich (1972) *Művészet és illúzió*

¹¹ Pl.: Berenson (1948) *Aesthetics and History*

¹² Pl.: Halász (1964) *Művészet és pszichológia*

¹³ Pl.: Kris (1952) *Psychoanalytic Explorations in Art*

Másrészt azért is, mert tudomásom szerint festőművész még nem foglalkozott, nem írt céltudatosan erről a problémáról.

A dolgozat bevezető részét követő fejezetben a kreativitással foglalkozom általában, pontosabban az alkotóképesség megnyilvánulásának feltételével - a látás folyamatával -, valamint a kreativitáshoz kapcsolódó általam legfontosabbaknak ítélt tényezőkkel: a „szép” fogalma, az életkor és a társadalom jelentősége.

Bizonyára az alkotó folyamat is szubjektív, művészenként változik, de korábbi és jelenlegi kutatások mégis felismertek és lejegyeztek olyan fázisokat, amelyek általánosan érvényesek minden művészeti ágra és művészre, így a festészetre és a festőkre is. „Fontos dolog, hogy a művészek kreativitása inkább mélységében és hatókörében különbözik, mintsem típusában.”¹⁴ írja Dr. Irving A. Taylor. **Graham Wallas** már 1926-ban elsőnek fogalmazta meg az alkotó folyamat négy fő stádiumát vagy másképpen fogalmazva, az alkotás pszichológiai szintjeit: 1/. az előkészítő stádium, 2/. a lappangási stádium, 3/. a megvilágosodási stádium, 4/. a kivitelező stádium.¹⁵ Ez a klasszikus séma, azóta sokat fejlődött és gazdagodott. Ezeket az objektív kategóriákat szeretném én is sorba venni az írás harmadik fejezetében, továbbá bővíteni őket saját megfigyeléseimmel.

Az esztétika könyvek a művészet és a társadalom kapcsolatát vizsgálják, hogy a műalkotások milyen hatással vannak műélvezőkre és a társadalomra és ennek a hatásnak alapján, vizsgálják a műalkotások keletkezésének okait. Ilyen tekintetben a művészeket figyelmen kívül hagyják. Bár, a műalkotások létrejöttének oka nagyrészt a művész szubjektív érzelmi és szellemi világa. Ezért az alkotások születésének indítékait az alkotók tudatéletében kell keresni. Így a művészi kifejezést és ennek okait a következő kérdés formájában lehet a legmegfelelőbbben megfogalmazni: *Miért alkot a művész?* A dolgozat negyedik fejezete főképp a festők személyes kreatív okait vizsgálja meg. Ahogyan azt korábban már említettem, írni szeretnék a szakkönyvekben¹⁶ sokat emlegetett és saját tapasztalatomban is felmerült olyan indítékokról, amelyek alkotásra késztetik a művészt. Ilyenek például: a művészi kreáció, mint energia többlet, belső kényszer, kifejezésvágy, önfejlesztés, önmegvalósítás, rendkeresés, az új megtapasztalásának igénye, hivatástudat, stb.

Az alkotó aktus egyik legfontosabb aspektusa az alkotás utolsó kivitelezési szakaszában megnyilvánuló kommunikáció. Jelen írással megcáfolom a pozitivista filozófia

¹⁴ Smith (1959., ed.) 54. o.

¹⁵ Lásd: Wallas (1926) *The Art of Thought*

¹⁶ Pl.: Maksay (1966) *A műalkotás születése*

állítását, miszerint az alkotás csupán, mint esztétikai készítés nyilvánul meg.¹⁷ Szembeszállok továbbá azzal az alkotással kapcsolatban elterjedt véleménnyel, miszerint a mű az élet körülményeinek változásából adódó termék, a belső szubjektív és külső objektív világ közötti egyensúly helyreállítására szolgálna csupán.

A kreativitás jelenségének vizsgálata óhatatlanul elvezett a tehetség problémájához is. Ilyen értelemben felmerül a következő kérdés: Mi az alkotóképesség lényege és mik azok az alaptulajdonságok, amelyeknek feltétlenül jelen kell lenni a kreativitás összetevői között ahhoz, hogy jó műalkotások szülessenek? **Norton C. Meier**¹⁸ a kivételes művészi képességeket kutatva, hat tényezőt említ meg: 1/. a kézügyesség vagy a mesterségbeli képesség, 2/. az energikusság és állhatatosság, 3/. az általános és esztétikai intelligencia, 4/. az érzékelő képesség, 5/. a kreatív képzelőerő, és 6/. az esztétikai bírálat képessége. A művészi tehetség fogalmának a megismerése érdekében a továbbiakban az ezt meghatározó tényezőket tanulmányozom.

A dolgozatban nagy figyelmet szentelek az alkotás folyamán jelentkező észlelésnek, mint az alkotás szervezés eszközének. Ismét kérdés formájában fogalmazva: *Mire figyel a művész alkotás közben?* Jelen írás hatodik fejezetében olyan észlelési szempontokkal foglalkozom, mint: a figyelem, mint a képet összetartó jelenség, egységesség az eszme és a kifejezési forma között, a három dimenzió sűrítése a festői felületen, az erő és a mozgás jelensége, az egyensúly és az arányosság, stb.

A dolgozat záró fejezetében foglalkozom még a festmény születésének időszakában felmerülő olyan jelenségekkel is, amelyek befolyásolhatják az alkotói képességet. Azaz megfogalmazom azokat a szempontokat, melyek saját tapasztalataim és az olvasottak alapján taníthatónak vélek a kreativitással kapcsolatban.

Úgy gondolom, hogy a disszertáció témájából következően hasznos külön fejezetet szentelni egy alkotás születésének közvetlen időszaka előtt és közben megjelenő - kizárólag szubjektív- gondolatok és érzelmek feljegyzésének. Ezért jelen írást egy festmény létrejöttének introspektív vizsgálata során megfigyelt momentumok rögzítésével szeretném kiegészíteni (lásd: Függelék). Végezetül -, de nem utolsó sorban - azt gondolom, hogy egy hasonló megfigyelés eredménye elősegíti az alkotói folyamat realiztikusabb megítélését.

¹⁷ Lásd: Riegl (1998) *Művészettörténeti tanulmányok*

¹⁸ Meier (1939) 141. o.

2. A kreativitásról általában

2.1. Bevezetés

A kreativitás kutatása a XX. század közepén jelentősen fellendült. Interjúk, tesztek és megfigyelések készültek olyan -, magukat kreatívnak tartó - egyénekkkel, akik bizonyos megrendezett szituációkban és feltételek között készült munkáikat elemzésre bocsátották a kutatók számára.¹⁹ A kreatív egyének beazonosítása és a kreativitás szintjének felmérése alapvető kérdések a kreativitás kutatásában.

Harold H. Anderson számára a kreativitás annyit jelent, mint: „(...) valami újat teremteni, valamit, amit mások láthatnak vagy hallhatnak, ez lehet festmény, szobor, szimfónia, vers vagy regény stb.”²⁰ Dr. Irving A. Taylor-nek is hasonló a véleménye: „Ritkán előfordul, hogy egy teljesen új alapelv vagy feltevés, ami köré új iskolák sokasága szerveződik, az alapoknál az absztrakció szintjén formálódik. Ezért a kreatív energiának ezt a legmagasabb rendű formáját formálódó kreativitásnak nevezhetjük. A megformálásnak ez a szintje tükröződik Einstein és Freud munkáiban a tudomány területén, illetve Picasso és Wright művein a művészetben. A legtöbb ember erre a szintre gondol, amikor kreativitásról beszél (...).”²¹ Azonban ennek a felfogásnak létezik az ellentéte is, amely szerint a kreativitás nem szükségszerűen tételezi fel, hogy a művész mindenáron valami újat hozzon létre. A magas fokú kreativitás jele az is, amikor az alkotó egyén az ismert dolgok között új, szokatlan összefüggéseket fedez fel, vagy ugyanazt a dolgot másképpen látja. „Bizonyos vizsgálatok, amelyek közvetlenebbül a gondolkodás hajlékonyságával foglalkoznak, rámutattak arra, hogy az alkotó személyek ugyanazt a konfigurációt több lehetséges módon és gyorsabban fogják fel, mint a nem alkotó személyek, akik általában mereven ragaszkodnak az első benyomáshoz.”²² írja **Ernst Fischer**. Továbbá a kreatív egyén sokszor kapcsolatot lát olyan dolgok között is, amelyek között a legtöbb ember számára látszólag semmilyen összefüggés sincs.

A művész a tudóshoz hasonlóan az igazságot keresi. Kutatásai nem racionális, hanem esztétikai érveken alapulnak. Megpróbál választ találni a világ kérdéseire. A művész azonban -, meglepő módon - saját maga idézi elő a problémát. Ezt Newell, A., Shaw, J. C. és Simon, H. N. kreativitáskutatók egy a Coloradói Egyetemen tartott előadásukban a következőképpen

¹⁹ Pl.: Getzels and Csikszentmihályi (1965) *Creative Thinking in Art Students*

²⁰ Anderson (1959., ed.) 44. o.

²¹ Smith (1959., ed.) 60. o.

fogalmazták meg: „»(...) a kreatív tevékenység egész egyszerűen a problémamegoldó tevékenységnek egy sajátos kategóriája, amelyet az újszerűség, a konvenciómentesség, a kitartás és a problémák megfogalmazásában való akadályoztatás jellemez.«.”²³ Tehát a művésznek a feladatokkal kell szembesülnie, hogy megtudjon valamit a világról, és a megoldás keresése közben jut értékes felismerésekhez. Ezek alapján úgy is fogalmazhatunk, hogy a művészlét alapvető rendeltetése esztétikai jellegű problémák felvetése, illetve megoldása. (Jelen fejezet *A szép fogalmának szerepe a kreativitásban* című alfejezetében azonban látni fogjuk, hogy a racionális és az esztétikai jellegű alapok szétválaszthatatlanok úgy a tudományos, mint a művészi felfedezésben. Azaz a dolgok esztétikai jellegű magyarázata egybeesik a racionálissal, tehát azokkal az igazságokkal, amelyeket a művész felfedezni igyekszik.)

De mi is a kreatív probléma? Mit tartalmaz, miből áll a kreatív feladat? Hiszen ha az alkotó egyén valamit elsősorban önmaga számára fogalmaz meg, akkor lehetséges, hogy ez a probléma – szubjektivitásából adódóan - a többi ember, vagy akár más művészek számára nehezen felismerhető. A kreativitás híres kutatója **Edgar W. Vinacke** erre a kérdésre így válaszol: „»Problémamegoldást igénylő szituációhoz válik hasonlatossá abban a percben, amint az egyén a produktum végső formájának megvalósítására tesz erőfeszítést, vagy amikor érzéseket, képeket, cselekményeket stb. emel át egy kézzelfogható médiumba.«.”²⁴ Tehát magáról a feladatról a kívülálló nemigen értesül. A külvilág már csak a formát öltő és üzenetet tartalmazó megoldással ismerkedik meg. Így a kreatív probléma az, amit az alkotó egyén saját maga számára fogalmaz meg, de amely megoldása új ismeretekkel gazdagítja az emberek tudását és érzelmi világát. A kreatív feladat első sorban – ha nem megrendelésről van szó -, mindig, az alkotóegyén személyét erőteljesen foglalkoztató problémát tartalmazza. A művésznek azonban megvan az a kivételes adottsága, hogy kifinomult érzékenységenek köszönhetően olyan kreatív problémákat vessen fel, amelyek az emberek érzékeléseit, kérdéseit tartalmazzák a világ dolgairól. És fordítva: a kreatív egyén csak azokkal az emberiségre nézve egyetemes feladatokkal tud foglalkozni, amelyek őt személyesen érintették, amelyeket átélt. (Látni fogjuk a *Miért alkot a művész?* című fejezet *A művészi kreáció mint hivatástudat* című alfejezetében, hogy a művész minősége attól is függ, hogy mennyire érzi magáénak annak a társadalomnak a problémáit, amelyben él, mennyire tud azonosulni velük, továbbá, hogy számára is ugyanolyan sürgető-e ezek megfejtése.) A társadalom tehát azért

²² Fischer (1962) 146. o.

²³ Stein and Heinze (1960., ed.) 32. o.

²⁴ Stein and Heinze (1960., ed.) 40. o.

érdekelt a feladatok megoldásában, mert a művész eleve olyan feladatokat választ, amelyek a társadalmat is foglalkoztatják. Így, noha maga a feladat megfogalmazása szubjektív, a megoldás módja a legtöbb ember –, a legjobb esetben mindenki – számára érthető módon, azaz objektíven történik, pontosabban kell, hogy történjen. (Hiszen köztudott az, hogy a jó műalkotás egyetemes jellegű, tehát nem csak egy kis embercsoportnak szól, hanem a lehető legnagyobbak. Továbbá csak az az üzenet értelmezhető szélesebb rétegek számára, amely oly mértékben objektivizált, hogy minden befogadó egyén képes belevetíteni „saját tulajdonságait, érzéseit, magatartásait és vágyait (...).”²⁵ „A művészi adottság egy olyan képesség, mellyel az egyén a személyes tudatalattit az egyetemes emberi tudat számára felfogható, esztétikailag ható formává alakítja át.”²⁶ írja D. E. Schneider.)

A fentiek alapján arra következtetünk, hogy a művésznek -, ez esetben a festőnek - megvan az a veleszületett képessége is, hogy kérdéseit és felismeréseit különböző médiumokon keresztül kommunikálja. Ezért az alkotó egyénnek – annak érdekében, hogy a többi ember számára is közérthetően „beszéljen” - ismernie kell azt a nyelvezetet, amely megfelel egy adott médium használatának. Erről bővebben szólok a *Mire figyel a művész alkotás közben?* című fejezetben.

Fentebb már esett szó arról, hogy az alkotó egyén ugyanazt a dolgot többféleképpen látja. A művésznek azonban nagy belső szabadsággal kell rendelkeznie ahhoz, hogy több megoldási lehetőséget vegyen észre. Csak ilyen körülmények között valósulhat meg a **G. P. Guilford** által emlegetett divergens, azaz több irányba való gondolkodás.²⁷ „A művész sohasem hódol be teljesen a világnak, mert benne a teljes behódolásra való hajlam automatikusan egy védekezési magatartást hoz létre. Azok a művészek, akik nem rendelkeznek ezzel a védekező mechanizmussal, alkalmatlanná válnak az alkotásra, hasonlóképpen azokhoz, akik túlzott merevséggel ragaszkodnak ennek birtoklásához.”²⁸ mondja H. Löwenfeld. A kreatív egyén egy feladat megoldásának érdekében szokatlan, vagy ahogy mondani szokták non ortodox utat követve nem konvencionális gondolkodásáról tesz bizonyosságot. Azok az egyének válnak problémamegoldókká, akik nem konvencionális módon gondolkodnak. De nem elég csupán nem konvencionálisnak lenni ahhoz, hogy kreatívak legyünk. A kreativitás leginkább meghatározó tényezője köztudottan a tehetség. Ezt a gondolatot bővebben fogom tárgyalni *A képzőművészi tehetség összetevői* című fejezetben.

²⁵ Schachtel (1950) 73. o.

²⁶ Stein and Heinze (1960., ed.) 261. o.

²⁷ Lásd: G. P. Guilford - Az alkotóképesség a művészetben, In: Halász (1983., szerk.)

²⁸ Stein and Heinze (1960., ed.) 255. o.

A kreativitással, kapcsolatban **J. Briges** a *The Genius Mind (A zseniális elme)* című cikkében Howard Gardner *Frames of the Mind. The Theory of Multiple Intelligences (Az elme határai. A többszörös intelligencia elmélete)* című könyvére utalva azt írja, hogy „Gardner szerint, a tudósok úgy oldanak meg egy problémát, hogy egyik intelligenciaformából átlépnek a másikba, bár esetükben a logikai-matematikai intelligencia dominál. »A kreatív egyénekre a gondolkodás egy sajátos fluiditása, képlékenysége jellemző« - mondja – »mivel képesek arra, hogy verbálisan, logikusan vagy térbelileg gondolkodjanak egy problémáról. Következésképpen a kisgyermekekhez hasonlítanak, akik ugyancsak nagyon képlékeny gondolkodásúak.«²⁹ Vannak olyan tudósok, akik leírták a képi gondolkodás folyamatát. „Az önindító elektronikus motor ötlete alkonyatkor jutott Nikola Tesla eszébe, amikor egy Goethe-verset szavalt, miközben a naplementét nézte. Egyszer csak maga előtt látott egy képzeletbeli mágneses mezőt, amely gyorsan forgott körbe-körbe egy elektromágneses kör belsejében. Az energizált kör képét valószínűleg a nap sugallta, a forgási impulzust pedig Goethe költeményének a ritmusa.”²⁹ Tesla állítását **Arthur Koestler** szavai igazolják, aki szerint: „(...) a képi gondolkodás uralja az ember tudatalatti megnyilvánulásait az álomban, vagy a hallucinatív állapotokban, akárcsak a tudósok alkotó tevékenységét. Tulajdonképpen a matematikusok és fizikusok legnagyobb részéről kiderült, hogy »látnokok« a szó szoros értelmében – azaz képi és nem verbális gondolkodók.”³⁰ Ezt az emberi megnyilvánulást Koestler azzal magyarázza, hogy az emberi faj fejlődésében a képi gondolkodás egy jóval korábbi és primitívebb gondolkodási forma volt, mint a konceptuális gondolkodás. Így a primitívek nyelvének kutatásából derült ki, hogy „olyan, mint egy kép-regény, ahol mindegyik szó egy képet fejez ki, függetlenül attól, hogy a kép egy tárgyat, cselekményt vagy minőséget jelöl.”³⁰ Majd a következőképpen folytatja: „(...) a vizuális képek és szimbólumok nem a fogalmak képzeletszülte díszítményei, hanem a konceptuális gondolkodás előzményei (...).”³⁰

Saját tapasztalataim Briges fent említett állítását igazolják, valamint azt a feltételezését is, hogy a folyékony gondolkodás csak abban az esetben valósulhat meg, ha a kreatív egyén motivációja és állhatatossága szokatlanul nagy. Véleményem szerint a kreatív feladat megoldásának bekövetkezését kívánó művész eleinte öntudatlanul, de az introspektív megfigyelés révén tudatosan is le tudja bontani a különböző intelligenciákat elválasztó

²⁹ Briges, (1984) 76. o.

³⁰ Koestler (1964) 322. o.

„falakat”. Ezzel pedig lehetővé teszi, hogy az érzések szabadon áramoljanak az egyik intelligenciaformából a másikba. Az érzések és érzékelések vándorlásuk alatt az alakok lehetséges variációival ismerkednek meg, felerősödnek, és kitörve formálódnak meg egy olyan kifejezési módban, amelyik a legalkalmasabb arra, hogy ennek tartalmát kifejezze. „A folyékony gondolkodásnak köszönhető, hogy a művészek érzéseiket, érzelmeiket képesek »megláttatni« – a művész egyik legfontosabb tulajdonsága nem az, hogy szert tesz egy nyelvezetre, amellyel ki tudja fejezni magát, hanem az, hogy türelme és kitartása van ahhoz, hogy kidolgozza magából az érzéseit egy műtárgy formájában.”²⁹ Briges is szóba hozza itt az erős motivációt és az állhatatosságot. Így ezekre a nagyon fontos tulajdonságokra láthatóan azért is szükség van, hogy a folyékony gondolkodás beinduljon, és azért is, hogy a belső eszme kiforrjon. (Az állhatatosságról részletesen *A tehetség összetevői* című fejezetben lesz olvasható...)

Az erőteljes motiváció azonban nem elegendő ahhoz, hogy a folyékony gondolkodás beinduljon. Meglepő módon ehhez általában valamiféle kreatív nyugtalanságérzet is társul. Ezt a türelmetlenséget az táplálja, hogy a művész mielőbb szeretne megoldást találni az adott problémára. Arthur Kornberg, a Fiziológia és Orvostan Nobel-díjas kutatója mondja, hogy: „»Egy nagy tudósnek erőteljes motivációra vagy figyelemösszpontosításra van szüksége, de ugyanakkor egy bizonyos fokú nyugtalanságra is. Ez ellentmondásnak tűnhet.«”²⁹ Az állhatatosság és a kreatív nyugtalanság egyidejűsége idézi elő azt a feszült állapotot az alkotóban, amely lehetővé teszi, és táplálja a folyékony gondolkodás működését. Viszont ahhoz, hogy a folyékony gondolkodás megvalósuljon, el kell viselni a fent említett feszült körülményeket. Más szóval: ez az állapot nagy kitartást és türelmet kíván a művész részéről. Minderről bővebben *A tehetség összetevői* című fejezet *Energikusság és állhatatosság* című alfejezetében szólok majd.

2.2 A látás mint a kreativitás első feltétele

Az ember mondhatni mindig színes szemüveglencséken keresztül látja a világot. A Roger Fry által emlegetett „romlatlan szem” fogalma fikció. „Ruskin és követői azt hitték, hogy a festő célja: visszatérni a természetes optikai hamisítatlan igazsághoz.”³¹ Ez az elmélet arra az abszurd elvre támaszkodik, hogy a jelenbeli érzéklet - látószervünk révén -

³¹ Gombrich (1972) 24. o.

elszigetelhető a régebbi tapasztalatok befolyásoló hatásától. (Hasonlót állítottak az impresszionisták is, akik szerint: „csak »a retina hártáján megjelenő képet« reprodukálják.”³²)

A legtöbb ember szintén azt hiszi, hogy a látás folyamata kimerül abban, hogy képeket érzékel a retináján. De az ember tulajdonképpen egész agyával lát, mert azt, amit látószervével érzékel, megváltoztatják személyes múltjának percepciós emlékei. A hallás, a szaglás, a tapintás vagy éppen a kinesztetikai tapasztalatok befolyásolják mindazt, amit látunk. Mindig van a háttérben egy minta, amely a látás során aktiválódik és befolyásolja a szem által érzékelt vizuális jelenség értelmezését. „Sokszor előfordul, hogy késő éjszakáig rajzolkodok, mert lerögzíteni akarok néhány emlékeztetőt, tisztázni néhány gondolatot, melyek a dolgok látásakor akaratlanul feltámadnak bennem.”³³ - **Van Gogh** sorai is a látás többértékűségéről tanúskodnak.

Az orvosok szerint a percepció legnagyobb része a tudatunkon kívül történik. Azt a tényt, hogy a látás az agyban jön létre és nem a szemben, több vizsgálat eredményei támasztják alá. A vizuális stimulusok által hordozott üzeneteknek nincs semmi értelmük addig, ameddig az agyba nem érkeznek. A látóközpont mellett létezik egy látómemória is. Ha a kommunikációs lánc a látószerv centrális agyi központja és a szomszédos látómemória-terület között megsérül, akkor a külső objektum látható marad ugyan a szem számára, de az agy mégsem fogja tudni ezt értelmezni. J. P. C. Southall, a pszichológus, akit **Fabber Firren** idéz a *Color Psychology and Color Therapy (Szín pszichológia és szín terápia)* című könyvében, mindezt a következőképpen fogalmazza meg: „Ha a szemnek nem lenne korábbi tapasztalata, mely valamely konkrét esetben vezérelheti, nehézséget jelenthet az agy számára a vizuális jelenség helyes értelmezése.”³⁴ A felismerés esetleg csak abban az esetben jöhet létre, ha az egyén a tárgyat például megérintheti, és így a látást „megerősíti” más érzékszervek közreműködése.

Ebből következik, hogy életünk első éveiben nagy mennyiségű információt halmozunk fel környezetünkről. Mindegyik ember vizuális ismereteket – és a hozzájuk elkerülhetetlenül kapcsolódó más érzékszervek nyújtotta információkat – gyűjt be ahhoz, hogy később megfelelőképpen tudja hasznát venni látásának. „(...) mindannyiunknak meg kell tanulni a szemünket használni a látáshoz, akárcsak lábunk használatát a járáshoz és

³² Gombrich (1972) 24. o.

³³ Van Gogh (1964) 19. o.

³⁴ Birren (1992) 211. o.

nyelvünket a beszédhez.”³⁵ - mondja Southall. A megbízható látás tanulásának szükségességét vallja Constable is, akit **G. H. Gombrich** idéz *Művészet és illúzió* című könyvében: „Azt, ahogyan lássuk a természetet» - mondta Constable a reá jellemző csípős tónusban -, »éppen úgy meg kell tanulnunk, mint ahogy tanulás nélkül az egyiptomi hieroglifákat sem tudjuk elolvasni.«”³⁶ Mindezeket Southall a következőképpen összegzi: „A jó és megbízható látás olyan képesség, melyet csak a képzés gyakorlás és tapasztalat hosszadalmas folyamatában lehet megszerezni. A felnőtt látása mindenfajta megfigyelés és gondolati asszociáció felhalmozódásának az eredménye és ezért teljes mértékben különbözik a gyermek betanítatlan látásától, aki még nem tanulta meg, hogyan kell szemét összpontosítani, és a látványhoz igazítani a látottak helyes interpretálásához.”³⁷

Így a látás nem csak külső képek rögzítése, hanem az e képhez társuló különböző emlékek és tapasztalatok visszaidézése is egyben. A percepció tehát részben velünk született, részben pedig elsajátított képesség. Ahhoz, hogy „végtermékké” alakítsuk a látás nyersanyagát, szükség van arra is, hogy értelmezzük azt. Ennek megfelelően a látás révén a körülöttünk lévő világ vizuális ingerei behatolnak a szemünkbe, és impulzusokat közvetítenek az agynak. Mindezekről az agy csak a korábbi tapasztalatok fényében tud helyesen ítélni. Ezért csak az előzetes ismeretek alapján fogja „tudni” a szem azt, hogy mit lát. Mindezt már a tizennyolcadik század végén Johnathan Richardson művészettörténész kitűnő módon a következőképpen fogalmazta meg: „Nagy igazság az, hogy senki sem látja, milyenek a dolgok, aki nem tudja, hogy milyeneknek kell lenniük.”³⁸ A látást tehát meg kell tanulni. (A dolgozat első, azaz a *Bevető* fejezetében már esett szó arról, hogy az élet a külső és a belső világ szüntelen oda-vissza kapcsolatának az összjátéka, valamint arról is, hogy ennek következményeként mindent, amit az ember képes tudatosan, vagy akár öntudatlanul végrehajtani, az nem pusztán a biológiai adottságok alkalmazása, hanem ezen adottságok alkalmazkodása a környezethez. Ezáltal ezek működései csak a környezettel való kapcsolat révén, egyeztetés által válik lehetővé. A látás folyamata sem kivétel e szabály alól.)

Azonban ahhoz, hogy a vizuális percepció velünk született része kiteljesedjen a látás elsajátított képességével, szükség van a képzelőerőre. Ezzel kapcsolatban mondják kutatók, hogy a legegyszerűbb látás folyamata sem jöhet létre a képzelőerő nélkül. „Minden észlelés, még a legformálisabb is némi követelményt támaszt a képzelőerővel szemben (...).”³⁸ Mert

³⁵ Birren (1992) 214 o.

³⁶ Gombrich (1972) 22 o.

³⁷ Birren (1992) 213-214 o.

³⁸ Sydney (1920) 182-183. o.

akkor, amikor az agy már berögzült mintákra, múltbéli tapasztalatokra kénytelen támaszkodni a látottak értelmezéséhez, akkor a folyamatba a képzelőerő is bekapcsolódik. (Tudjuk, hogy a képzelőerő az emlékezetben tárolt tapasztalatokat, mintákat felhasználva próbálja megmutatni az utat, és lehetővé tenni az egyén számára az általa kitűzött cél elérését – ez esetben a látottak értelmezését.) Ezek szerint a szem azt fogja kissé erőltetve keresni, látni a dolgokban, amiket látni szokott. Mindez Ruskin elméletének helytelenségét bizonyítja, pontosabban azt, hogy a szem nagyon is elfogult.

Erich Fromm pszichológus szerint,³⁹ a felnőtt látása a hétköznapi életben -, amikor nem összpontosít kifejezetten valamire - nem különbözik jelentősen a gyengén látó ember látásától, akinek a pusztá árnyak megpillantása is elegendő a tájékozódáshoz. A másodperc töredéke elég, hogy észrevegyen dolgokat, tényeket nyugtázzon és címkékkel lássa el az észlelteket: „autó”, „fa” stb., vagy legjobb esetben egy jelzővel illesse az érzékelt dolgokat: „magas ember”, „sötét helyiség”, stb. A gyengén látóhoz hasonlóan látásunk során a világban megjelenő dolgokkal csak felületes kapcsolatban állunk, és általában megelégszünk a tárgyak valamilyen jellegzetes tulajdonságának fel -, vagy megismerésével. Erich Fromm szerint a hétköznapi ember számára egyetlen kísérlet is elegendő valamely általános tétel igazolásához, mint például, hogy minden patak vize folyik. „Látni egy labda gurulását pusztán egy mentális aktus; egyetlen kísérlet is elegendő ahhoz, hogy igazolja azt az ismeretet, miszerint a labdák gurulnak”⁴⁰ Fromm kifejti továbbá, hogy egy ilyen kísérlet megismétlése nem ad újat a tétel megértéséhez: „Nem vesszünk észre semmi újat a második, a harmadik, vagy az ötödik kísérlet után.”⁴⁰ Más szóval, unalmas ugyanazt a dolgot végignézni újra meg újra. A gyerekek számára viszont a patak vizének megpillantása nem csupán mentális tapasztalat, hanem élvezet is. A patak folyásában nem egy általános tétel egy esetét látja, hanem különös egyediségében látja azt. A gyerek vizuális élvezetének forrása a felfedezés, a megismerés. Köztudott, hogy a vizuális minták a gyerekkorban raktározódnak el. A gyermeknek még nincs elég tapasztalata ahhoz, hogy a dolgokhoz az ezeket jelölő címkéket is társítsa. A művész kreativitása ugyancsak a felfedezésből származik. Ő szkeptikusan viszonyul a világ dolgaihoz - ez esetben ahhoz, amit lát. Mindezt öntudatlanul azért teszi, hogy elkerülhetetlen legyen számára a dolgok tulajdonságainak megismerése. Így a művész látása alig különbözik a gyerek látásától. Megkérdőjelezi az emlékezetében lévő, sokéves vizuális tapasztalat következményeként elraktározott képeket, úgyszólván

³⁹ Lásd: Erich Fromm – The Creative Attitude, In: Anderson (1959., ed.) 44-54. o.

⁴⁰ Anderson (1959., ed.) 45. o.

megpróbálja korlátozni vizuális képzelőerejét. Ebben az értelemben fogalmazhatunk úgy, hogy az igazság felderítése végett a művész fáradhatatlanul törekszik az „elfogulatlan szem” fogalom megvalósítására.

A látással kapcsolatban fontos kérdés továbbá, hogy vajon mit is nézünk tulajdonképpen? Mi irányítja a tekintetünket, hogy ezt vagy azt a dolgot nézzük, és ne más? „Amikor tárgyak sokaságával szembesülünk, nagyfokú nyugtalanságot fedezünk fel magunkban. Valamilyen hasonlóságot próbálunk felfedezni a tárgyakban, valamilyen elvet, melynek alapján azok egymáshoz kapcsolhatók.”⁴¹ írja **Langfeld H. Sydney**. Ugyanezt a gondolatot másképpen is megfogalmazza: „(...) jelenlegi ismereteink alapján úgy tűnik, hogy az érzékelés legfontosabb jellemzője az egyesítés.”⁴¹ Tehát a szem látásmódja szintetikus. Azért, hogy a vizuális percepció egyáltalán létrejöjjön, a szem arra kényszerül, hogy a látottakat megszervezze, csoportosítsa. Ezeknek a csoportoknak a szerveződési elve a lehető leggyorsabb értelmezés. „A tárgy valós egyesítése, ennek részleteinek egymáshoz viszonyítása az, amit az agy felfog.”⁴¹ írja ugyancsak Sydney. Így a tárgyak észlelését a megértést szolgáló szervezésnek tekinthetjük, ami tulajdonképpen az egész és a részek összekapcsolását jelenti. Az értelmezési tényezőt pedig egyértelműen az erőfeszítéstakarékosság elve befolyásolja: a legrövidebb idő alatt létrehozni a lehető legnagyobb értelmezésre alkalmas csoportot. Mindezekből könnyű kikövetkeztetni az általános szabályt, miszerint egy cél elérése érdekében a lehető legtakarékosabb módon alkalmazott erőfeszítés esztétikai élvezettel jár. „(...) úgy tekinthetünk az egységességre, mint egy szilárdan megalapozott szépség elvre.”⁴¹ mondja Sydney.

A tehetség összetevői című fejezet *Az általános esztétikai intelligencia* című alfejezetében látni fogjuk, hogy az esztétikai élvezet megtapasztalásáért a művész gyakran tudatosítani próbálja a látás folyamatát, azaz vizuális észleleteket próbál csoportosítani. (Ilyen értelemben lehet a művészetet –, ez esetben a képzőművészetet – a hangulatstimuláló szerekhez hasonlítani.) Általánosságban véve, ha valamely képességet már elsajátítottunk, akkor újabb és magasabb célt tűzünk ki magunk elé. Ugyanez igaz a látottak megszervezésére. Ezért az esztétikai élvezet mellett a sikeres vizuális észlelés is alkalmat nyújt az egyén értelmi fejlődésére. Sydney ezt - a csoportosításra utalva - a következőképpen

⁴¹ Sydney (1920) 159. o.

fogalmazza meg: „Ebben energiatakarékosság van, ami lényeges az elméleti fejlődés számára.”⁴¹

2.3. A szép fogalmának szerepe a kreativitásban

Meier szerint a művész egyik legfontosabb veleszületett képessége az esztétikai bírálat képessége.⁴² Ezért a szép fogalma a művész életének meghatározójává válik, mind a világmegismerő aktivitás, mind pedig összes tevékenysége szempontjából (beleértve a nem művészi jellegűeket is.)

Mindannyian megtapasztaltuk már - akár művészetről, akár nem művészetről lévén szó, - hogy a dolgok mély megismerését, vagy a természet rejtélyeinek megoldását követően feltör belőlünk a kiáltás: *Milyen szép!*

Már volt szó arról, hogy a művészt és a tudóst azonos indokok vezérlik munkájukban. A művész -, hasonlóan a tudóshoz -, a világ elvont jelenségeire próbál magyarázatot találni. Más szóval az igazságot keresi. A tudós kutatásai racionális alapokon nyugszanak. Ezért nagyon meglepő, hogy közismert tudósok is gyakran vallják: a tudományos felfedezésben a tudós megtapasztalja a szép fogalmát. Keplertől Einsteinig, a tudósok szerint a szép fogalma húzóerőnek számított a felfedezésben. Ráadásul mindezt a köztudatban egzaktnek számító tudományágakban tevékenykedő kutatók állítják. Ezért fogadjuk nem kis csodálkozással G. H. Hardy az *A Mathematician's Apology* azaz *Egy matematikus apológiája* című írásában tett kijelentését: „»A szépség az első próba; a világban nincs állandó hely a rút matematika számára.«”⁴³ Hasonló kijelentésekkel találkozunk a fizika területén is: Dirac a következőket mondja szűkszavúan fizikus kollégái számára: „»Sokkal fontosabb, hogy egy egyenletben szépség legyen, mint az, hogy megfeleltessük azt a kísérletünknek.«”⁴³ Még inkább meglepő az, amit Poincaré ír tudatalatti tapogatózásairól, melyek új felfedezéseket hozó „»szerencsés kombinációkhoz« vezették el. Ezeknek alkotóelemei: »a matematika szépségének érzése, a számoknak és formáknak a harmóniája, valamint a geometrikus elegancia voltak. Ez egy igazi esztétikai érzés, amit minden matematikus ismer.«”⁴³

A fent leírtakból levonható a következtetés: ha a kutatókat a dolgok működésének magyarázatok és az igazság keresésének folyamán lényegében a „szép” fogalma vezérli az

⁴² Lásd: Meier (1939) Factors in artistic aptitude: final summary of a ten-year study of special ability, *Psychological monographs*

⁴³ Koestler (1964) 329. o.

egzakt tudományokban, akkor nyilvánvaló, hogy ez a fogalom a művészet területén is alapvető szerepet játszik a hasonló válaszok keresésekor. Így tehát a morál pozitív jelzője és az esztétikai „szép” fogalma egybeolvadnak a művészi alkotás, a megvilágosodás pillanatában. Sok művész is eljutott ehhez a felismeréshez. Van Gogh például a következőket írja: „Ami szépen hat, valóban szépen, az helyes is.”⁴⁴ Hasonlóképpen fogalmaz Arthur Koestler, a pszichológus is: „A szépség az igazság egyik rendeltetése, az igazságé pedig a szépség. Szétválaszthatók elemzés által, de a kreatív tevékenység megélésében (...) szétválaszthatatlanok (...).”⁴⁵

Láttuk, hogy a tudós az igazság keresése során racionális elveket vesz alapul, viszont ezek működését esztétikai eszközökkel magyarázza. Ezzel szemben a művészi alkotómunka azzal nyeri el létjogosultságát, hogy nyíltan vállalja az igazság esztétikai szempontok alapján való keresését. „A művész keresése a tökéletesség felé irányul, amit úgy is fogalmazhatunk, hogy a keresés mindvégig az *Igazság* [saját kiemelés] érdekében történik.”⁴⁶ írja **Kenmare Dallas**. Valamint P. Mc. Kellar, a kreativitás kutatója az alkotás folyamatában egybeeső szépség és igazság fogalmairól a következőképpen fogalmaz: „A legnagyobb kreatív lehetőségek azokon a területeken vannak, amelyek a legközelebb állnak az igazsághoz.”⁴⁷

Mialatt a tudósok a szépséget hívják segítségül az igazság keresésének túlzottan racionálisnak vélt útján, addig sok művész és festő rögeszméjévé vált a tudományos vagy félig tudományos elméletek alkalmazása, mint például az aranymetszet, vagy a perspektíva. Dürer nem kevesebb, mint négy könyvben fogalmazta meg és illusztrálta az arányosság végső törvényeit. Cézanne tétele szerint: „(...) a természetben jól ismert tulajdonságú egyszerű sztereometrikai idomok formáit keress: egy-egy hengert, kúpot vagy gömböt (...)”⁴⁸, azaz a természetben minden ezek példájára van megmintázva. A szép fogalmát a racionális módszer elé helyező *A Mathematicians Apology* ellenpárja lehetne Seurat állítása egy barátjához intézett levelében. Ebben Seurat a szép fogalmának ellenében racionális elvek alkalmazását vallja: „»Az emberek költészetet látnak abban, amit alkottam. De erről szó sincs, csupán a saját módszeremet alkalmazom; ez minden«.”⁴⁹

⁴⁴ Van Gogh (1964) 124. o.

⁴⁵ Koestler (1964) 331. o.

⁴⁶ Kenmare (1960) 124. o.

⁴⁷ Stein and Heinze (1960., ed.) 30. o.

⁴⁸ Gombrich (1972) 228. o.

⁴⁹ Koestler (1964) 329. o.

2.4. Életkor és kreativitás

A tehetség összetevői című fejezetben bővebben ki fogom fejteni gondolataimat **Halász László** véleményét illetően a nagy művészek képességeiről. Halász szerint „Ha a nagy művészek páratlan teljesítményeire gondolunk, fel kell tételeznünk, hogy valami többlettel születtek.”⁵⁰ Hozzáteszi azonban, hogy ez a többlet „nem kifejlett képességekből áll, hanem azok belső előfeltételeit alkotó adottságokból, bizonyos rátermettségből.”⁵⁰ Tehát, ha a művész szolgálatába szeretné állítani a jellegzetes képzőművészi képességeket, akkor azokat előbb fejleszteni kell. Jó eredményt természetesen - ilyen értelemben is - csak nagyon sok munkával lehet elérni. A kézügyesség, a gyors eleven észlelés, az esztétikai bírálat, a képzelőerő feltétlenül nagyon sok gyakorlást igényel. „A zsenik güzük. A tipikus zseni már legalább tíz évvel azelőtt alkot, hogy bármi maradandóval hozzájárulna az örökkévalósághoz.”⁵¹ írja **Steven Pinker** a *Hogyan működik az elme* című könyvében. A sok munkához azonban sok idő is szükséges.

A tehetség összetevői című fejezet *A kézügyesség* című alfejezetében látni fogjuk azt, hogy a festőnek el kell sajátítania - ahogyan Meier mondja - „egy finom szem-kéz koordinálást” ahhoz, hogy a kéz megfelelő kivitelezőjévé váljon a művészi kifejező szándéknak. A gyakorlás révén felgyorsult vizuális észleléssel együtt járó sikeres megszervezés is egyre gyorsabbá válik. (A látás -, mint ahogyan ezt már olvashattuk -, szorosan kapcsolódik a jó megszervezettséghez, a percepcióban való egyesítéshez.) Ezzel együtt fejlődik az esztétikai élvezet is, mert mint ahogyan szintén láttuk, a sikeres látás megszervezése esztétikai élvezettel jár. Az esztétikai öröm megtapasztalása pedig serkentőleg hat a gyakorlás folytatásában. Továbbá a művészi képzelőerőnek általában nagyon sok tapasztalatra van szüksége, mert - mint ahogyan ez a későbbiekben még olvasható lesz -, az alkotói fantázia megfelelő működését a kreatív feladatok megoldása során előzőleg sikeresnek bizonyult minták szavatolják. Az esztétikai bírálat pedig „tagadhatatlanul jelentékeny fejlődésen megy keresztül a tanulás és tapasztalat révén”⁵² állítja Meier.

Azonban a fent említett képességek kifejlesztése mellett -, ahhoz hogy jó művészi alkotások szülessenek -, a művésznek szüksége van még egy másik, és talán a legfontosabb tulajdonságra: az egyéniség fejlettségére. Egy festőnél a tehetség megnyilvánulása korán megmutatkozhat, ám előbb nagyon sok tapasztalatot kell szereznie ahhoz, hogy érvényes

⁵⁰ Halász (1983., szerk.) 15. o.

⁵¹ Pinker (2002) 339. o.

állításokat tegyen a világról. Tudjuk, hogy csak akkor lehet valakinek saját véleménye valamiről, ha azt már előzőleg behatóan megismerte, vagy átélte. Az egyéniség világnézet. „A világnézet bizonyos egyéni színezetet ad az illető művész egész munkásságának: sötétebbé vagy ragyogóbbá teszi fantázia képeit, meghatározza formaművészetének az elemeit is (...).”⁵³ írja **Oláh Gábor**. A művésznak nem elegendő megismernie saját magát - életének első gyerekkori, kamasz és kora-felnőttkori periódusát –, hanem meg kell ismernie viszonyát a külvilághoz. Ez azonban csak a szülői oltalom hiányában következik be. A festőben tudatosulnia kell, hogy milyen szerepet tölt be a világban, meg kell határoznia a többi emberhez fűződő kapcsolatát, szűkebb értelemben pedig viszonyát a társadalomhoz, amihez tartozik és amelyben él.

A tehetség összetevői című fejezet *A nem specifikusan képzőművészi tehetséget meghatározó tulajdonságok jelentősége a kreatív tevékenységben* című alfejezetében *Az empátia szerepe a kreativitásban* című részében szó lesz arról, hogy milyen fontos szerepet játszik a külvilág megismerésében a kinesztetikus megtapasztalás. A pszichológusok szerint minden empatikus megismerés, így a neuro-muszkuláris is, feltételezi a belevetítés jelenségét. A belevetítés „(...) az a fajta pszichikai mechanizmus, amely által valaki saját tulajdonságait, érzéseit, magatartásformáit és törekvéseit a környezetében lévő dolgoknak (embereknek vagy tárgyakkal) tulajdonítja.”⁵⁴ Azonban a másik megértése csak abban az esetben valós, ha a szubjektum a saját élettapasztalataiból azokat az elemeket vetíti az objektumba, amelyeket felismer a megértés folyamatában. Ellenkező esetben a projekció torzít. Tehát „(...) csak abban az esetben, ha valakinek volt valamilyen tapasztalata vagy érzése, lesz képes megérteni azt másokban is.”⁵⁴ magyarázza **Ernest G. Schachtel**, és ezt röviden is megfogalmazza: „Azt, amit az egyén nem ismer magából, nem lesz képes megérteni másokban sem.”⁵⁴ Tehát ismét nyilvánvalóvá válik az élettapasztalat jelentősége azzal kapcsolatban, hogy valaki mennyire válik kreatívvá.

A festőnek ismernie kell korának művészi, politikai, szociális, gazdasági, stb. sajátosságait, hogy érvényes műalkotásokat tudjon létrehozni. (Itt az „ismerni” szó a megtapasztalásra vonatkozik.) Sőt, az említett szempontokat alapul véve ismernie kell az időben korábbi állapotokat is ahhoz, hogy saját korának jelenségeit helyesen tudja megítélni. Ezért nincsenek a képzőművészetben gyerek zsenik. Mert minőségi alkotás nem születhet a

⁵² Meier (1939) 155. o.

⁵³ Oláh (1927)

⁵⁴ Schachtel (1950) 73. o.

valóság mély ismerete nélkül. Minél fejlettebb a művész egyénisége, annál tartalmasabb a munkája. Ezen ismeretek megszerzéséhez azonban természetesen szintén idő kell. **Ralph Keyes** a *Chancing it. Why We Take Risks? (Belevágni. Miért vállalunk kockázatot?)* című könyvében egy szociológusra hivatkozik, aki 143 idősebb zenésszel, színésszel, festővel és szobrásszal készített interjút. A megkérdezettek véleménye szerint az eltelt évek inkább gyarapították, mintsem csökkentették kreativitásukat. Továbbá megemlíti egy John A. B. Mc. Leish nevű író, aki a *The Ulyssean Adult (Az ulyssesi felnőtt)* című könyvében azt állítja, hogy „azok akik hajlott korukra megőrzik fiatalkori kreativitásukat, sőt túl is szárnyalják azt”⁵⁵, azok úgy érzik, hogy „szabadabbak, mint amilyenek valaha is voltak, ahhoz hogy nem-ortodox fogalmakat karoljanak fel; (...).”⁵⁵ És tudjuk, hogy a non ortodox szemlélet a kreativitás egyik szülője.

A *Miért alkot a művész?* című fejezet *A művészi kreáció mint a lelki egyensúly kialakításának vágya* című alfejezet *A művész tudatalattival való kapcsolata* című részében látni fogjuk, hogy végső soron idősödven nem csak az a félelmünk csökken, hogy mások „hülyének néznek”, hanem a saját „meztelenségünktől” való félelmünk is.

A kreativitáshoz szükség van a külvilág ismeretére, szükség van nagy mennyiségű adat elraktározására a tudatalattiban. Ugyanakkor a művésznak rendelkeznie kell ismeretei megszervezésének készségével is. Emellett tudnia kell kezelni a felfűtött pszichikai energiát, mely kapcsolatba hozza egymással a különböző ismereteket, és biztosítja az átjárhatóságot az ismeretek tulajdonságait összefoglaló kategóriák között. Mindennek az alkalmazásához sok gyakorlás szükséges.

2.5. A kreativitás és a társadalom

Bár e dolgozatban a kreativitás létrejöttének szubjektív indítékaival foglalkozom, mégis szükségesnek tartom röviden áttekinteni az egyes olyan objektív tényezőket, amelyek elősegítik a művész egyéni képességeinek kifejlődését.

A társadalomnak jelentős szerepe lehet a kreativitás tényezőit illetően. Mivel tudjuk, hogy a kreativitás az egyén és a környezet kölcsönhatásának következménye, ezért a társadalomnak külső tényezőként nagy szerepe van a művészi képességek kifejlődésében is. A külső hatás gyakran olyankor is jelentős, amikor első pillantásra tisztán öröklött, veleszületett adottságokra gondolnánk. A környezet stimuláló hatásainak köszönhetően még

⁵⁵ Keyes (1957) 182. o.

a látszólag gyenge örökölt képességekkel rendelkező egyének is igen rövid idő alatt figyelemre méltó fejlődést mutatnak fel. „Ám még a génius esetében is döntő helyet foglalnak el az adottságok képességgé válásában a társadalmi-történelmi tényezők (...).”⁵⁶ írja **Maksay László**.

A megfelelő hozzáállás és a támogatás segíthetik olyan képességek kifejlődését, mint például az esztétikai bírálat. Pontosabban: ha egy társadalom eleve pozitívan viszonyul a művészethez -, ha a művészet szerves része a társadalom életének -, akkor a leendő művész könnyebben kifejleszti az esztétikai bírálat képességét. Tekintve, hogy az - Meier szerint - gyakorlás révén is fejleszthető.

Természetesen nagyon fontos az is, hogy a társadalom támogassa és elősegítse a művész egyéni törekvéseit. Nagyon fontos, hogy a társadalom elfogadja az őt alkotó egyének divergens gondolkodását: tehát elfogadja azokat az embereket -, a művészeket -, akiknek gondolkodásmódja eltér az adott társadalomra jellemző általánostól. Sőt akkor is, ha ez a nem konvencionális gondolkodás mint minta kínálkozik fel abban a társadalomban, amelyben a fiatal művész él. „(...) az egyének könnyen válhatnak hatékonyá a problémamegoldásban, hogy ha megtanították nekik, ne legyenek konvencionálisak, (...).”⁵⁷

Nem kevésbé jelentőségteljesek az alkotó számára a társadalom művészi termékkel kapcsolatos visszajelzései. Természetesen a pozitív ítéletek ösztönző szerepet játszanak a további munkák minőségére és mennyiségre nézve.

Ugyanakkor nagy jelentőséggel bírhat a fiatal művész képességeinek kifejlődésében, ha ösztönző és hozzáértő képzésben részesül: azaz jó mester irányítja. A művész képességének kibontakozására nagy hatást gyakorolnak környezetének példái, főként az idősebb művészeké.

A társadalom gazdasági feltételeinek is jelentős szerepe lehet abban, hogy az egyén kifejlessze tehetségét. A kreatív egyén olyan társadalomban tud igazán kiteljesedni, amely biztosítja számára a megfelelő anyagi körülményeket. Olyan társadalomban, amely lehetővé teszi számára, hogy művészetéből éljen meg, ne pedig a művészetén kívüli munkával kelljen megkeresnie a kenyerét. Így kerül birtokába a műalkotás legbanálisabb feltétele, az alkotáshoz szükséges időtartam. Ugyanez a feltétel biztosítaná számára a lelki nyugalmat, ami ahhoz szükséges, hogy a művész lehetőleg csak munkájának problémáival foglalkozzon. Ezzel szemben a mai európai társadalmi helyzet a művésztől megkívánja azt is, hogy

⁵⁶ Maksay (1966) 15. o.

⁵⁷ Stein and Heinze (1960., ed.) 32. o.

elvégezze a minden emberre háruló tevékenységeket, és ezen felül alkotásokat is hozzon létre.

3. Az alkotó folyamat stádiumai

3.1. Bevezetés

A dolgozat bevezetőjében már szó volt arról, hogy Graham Wallas⁵⁸ már 1926-ban meghatározta az alkotó folyamat négy stádiumát. Ezt követően a legtöbb a kreativitással foglalkozó kutató ehhez a sémához tartotta magát a különböző stádiumok vizsgálatakor és elemzésekor, még az után is, amikor sokak számára egyértelművé vált, hogy a négy stádium nem minden esetben különíthető el egymástól, vagy hogy nem a Graham Wallas által említett sorrendben fordulnak elő.⁵⁹ Sőt mi több, **Jan E. Eindhoven** és W. Edgar Vinacke egyenesen lehetetlennek találták elkülönült stádiumok azonosítását, mivel ezek az általuk elvégzett kutatások alanyainál összekeveredni látszottak.⁶⁰ Noha egyetértek a véleménynyel, hogy a négy stádium nem mindig a Wallas által leírt sorrendben -, esetleg összekeveredve, vagy netán ismétlődve - jelentkezik az alkotófolyamat közben, mégis célszerűnek látom vizsgálataimban az eredeti sorrend megtartását. Pedagógiai szempontok figyelembe vétele miatt is hasznosnak gondolom a stádiumok elkülönített vizsgálatát.

3.2. Az előkészítő stádium

Az előkészület egy hosszú, fárasztó intenzív munka-periódus mindenféle siker nélkül. Egy műalkotás létrejöttének kezdeti periódusát kemény munka jellemzi, azonban véleményem szerint ezt az időszakot a művész nem feltétlenül éli meg negatív élményként. Vannak művészek, akiknél az alkotófolyamat előkészítő és lappangó stádiuma nagyon rövid, és gyakran izgatott, türelmetlen érzés kíséri. Ezt az ígéretekkel teli türelmetlenséget az alkotás inspirált állapotával járó intenzív, felemelő érzés megtapasztalásának a vágya táplálja. Más szóval, az alkotás stádiumát megelőző fázisokat az az igyekezet jellemzi, hogy a művész mielőbb megfogalmazza érzéseit, gondolatait.

Jan E. Eindhoven és Edgar W. Vinacke a *Creative Process in Painting (Az alkotó folyamat a festészetben)* című cikkükben⁶⁰, említenek egy Murphy nevű kutatót, aki az alkotótevékenység Graham Wallas-féle négy stádiumát kiterjesztette az alkotó egyén életének periódusaira. Így az előkészületi stádium nemcsak az alkotás momentumához közel

⁵⁸ Lásd: Wallas (1926) *The Art of Thought*

⁵⁹ Lásd: Patrick (1937) *Creative Thought in Artist*, *Journal of Psychology*

⁶⁰ Lásd: Eindhoven and Vinacke (1952) *Creative Processes in Painting*, *The Journal of General Psychology*

álló időszakban érzékelt stimulusok okozta ideák szervezésére vonatkozik, hanem a művész tanuló, felkészülő éveire is.

A művésznak természetesen előbb meg kell ismernie a világot és ennek dolgait, egyrészt magáért az ismeretért, másrészt pedig azért, hogy véleményt alakítson ki róluk. Tehát az alkotást szemlélődés előzi meg. A művészt a nem művésztől ebben a tekintetben az esztétikai érzékenység különbözteti meg. A világ eseményeit és ezen események értelmi összefüggéseit a fiatal művész esztétikai szemszögből fogja fel, magyarázza meg. Az esztétikai tapasztalat „(...) mindenek előtt érzelmi. Igaz nemcsak ebből áll: szükségszerűen egy másikat is hordoz, egy érzékelő és egy intellektuális elemet. Világos, hogy a szenzorialitás az elrugaszkodás eszköze, sőt ürügye. (...) Ugyanakkor, úgy nyilvánul meg, mint sajátos intellektuális fázisok, összehasonlítások, technikai jellegű felmérések, indokolt hierarchikus osztályozások, genetikai vagy etnológiai és történelmi vizsgálatok, stb.”⁶¹ Egy idő után ezek az ismeretek képzőművészeti szimbólumokká alakulnak, amelyeket később a művész felhasznál alkotásaiban. „A művésznak előbb a mondanivalót kell magában vizuális élménnyé érlelni, olyan élménnyé, amely képileg kifejeződhet”⁶² írja Maksay László.

A tanulóévek alatt a fiatal művész rengeteg képzőművészeti problémával szembesül, melyekre választ kell találnia. A problémák megoldása sok tapasztalat elsajátításával jár, amit a képzelőerő mintaként, vagy legalábbis segítő ötletekként használ fel a későbbiekben a feladatok lehetséges megoldásainak keresése során.

Tehát akár konkrét műalkotásról, akár az egyén életének felkészítő periódusáról van szó, az előkészítési stádium lényege, hogy nagy mennyiségű információt halmoz fel a tudatalattiban. Ezért az alkotásban csak azok a művészek érnek el igazi sikereket, akik már korábban is sokat tettek ezért. Ezt a véleményt talán legjobban Louis Pasteur szavai támasztják alá, aki szerint: *Le hasard ne favorise que les esprits préparés!* vagyis A véletlen csak a felkészült elméket segíti! (Az egyetemes tömegvonzás -, vagyis a gravitáció – törvényének felfedezését követően „(...) Newtont megkérdezték, hogyan jutott el ehhez és a többi korszakalkotó felfedezéséhez. »Úgy, hogy folyamatosan ez járt a fejemben!« - válaszolta. »Folyamatosan ezek a kérdések lebegnek a szemem előtt, én pedig türelmesen várom, hogy a megvilágosodás apró sugarai végül kristálytisztá ragyogássá álljanak össze.«”⁶³)

⁶¹ Weber (1961) 14. o.

⁶² Maksay (1966) 81. o.

⁶³ Strathern (2001) 35-36. o.

A görögök szerint nincs megismerés csodálkozás nélkül. A csodálkozás a tanulás, az élmény és tapasztalatszerzés, azaz az információszerzés meghatározó tényezője. (Maksay László *A műalkotás születése* című könyvében bírálja Halász László-t a *Művészet és pszichológia* című könyvében tett nyilatkozatáért, amiben a csodálkozást, mint a művészt az alkotásra készítő indítékot jelöli meg: „Amit azonban a művészi indítékról ír, azzal nem tudunk egyetérteni. A csodálkozást jelöli meg a művészeket alkotásra készítő indítékként. Holott láttuk és minden vérbeli művész saját tapasztalataiból is tanúságot, tehet róla, hogy az ihlető belső indítékok sokkal mélyebbek és bonyolultabbak. Michelangelo, Goya, Van Gogh, Derkovits nyilván nem azért festett, mert – mint Halász állítja »elcsodálkozott látszólag jelentéktelen dolgok felett«.”⁶⁴ Saját véleményem megegyezik Maksay László-éval abban, hogy nem a csodálkozás az, ami megindítja a művész alkotóképességét, azonban úgy gondolom, hogy jelentős szerepet játszik a művész a világhoz való viszonyában, az ezt megismerő tevékenységben. Továbbá a csodálkozást az alkotó folyamat kísérő jelenségeként értékelem. Hiszen az alkotó munka rész, -vagy végeredménye a művész számára is új jelenség; és mint ilyen szükségszerűen maga után vonja a csodálkozást/az elcsodálkozást.)

Láttuk, hogy az alkotó típusú ember másik fontos jellemzője, hogy minden problémára választ keres. (Ide kapcsolódik - ahogyan azt korábban említettem - a látás tanulása is, amit egyrészt a csodálkozásból fakadó szemlélődő magatartás, másrészt pedig a kérdések megválaszolásának igénye irányít.) A szemlélődő magatartás köztudottan a gyerekkorhoz kapcsolódik. *A kreativitásról általában* című fejezet *A látás, a kreativitás első feltétele* című alfejezetében bemutattam, hogy a gyerek a patak vízének folyását, nemcsak mint pusztán tény nyugtázza magában, hanem arra is kíváncsi, hogy miként folyik a víz a patak medrében. Tudjuk, hogy a dolgok megismerése örömet is ad; ez történik akkor is, amikor a gyerek a víz folyását szemléli.

A művész magatartása a tanuló periódusban -, és legjobb esetben egész életében - hasonló a gyermeki világmegismerés mikéntjéhez, azaz nem csak értelmileg, hanem érzelmileg is közeledik egy dolog felfogásához. A megismerés első benyomása tehát érzelmi folyamatokat indít el, amelyek érlelődése racionális gondolatok kialakulását eredményezi. Ezt Halász L. a következőképpen fogalmazza meg: „A művész csodálkozását (...) valamilyen érzéki szemléletes élmény kelti fel, amely egyúttal erős érzelmeket vált ki belőle.”⁶⁵ Tehát a megismerés szorosan kapcsolódik az érzelmi skála új elemekkel való tágításához is. A gondolatok és ezek érzelmi velejárói képviselik azt a tartalmat, amely a

⁶⁴ Maksay (1966) 50. o.

⁶⁵ Maksay (1966) 96. o.

későbbiekben kifejezésre jut egy-egy műalkotásban. (Ez fordítva is érvényes. Az előkészületi stádiumban a már létező alkotói témával kapcsolatban felbukkanó tömérdek gondolathoz szükség van a társuló érzelmek kialakulására vagy módosítására. Mindehhez szintén igen sok időre van szükség.) Így a tanulás, a megismerés értelmi és érzelmi szinten is folyik.

Ebben a stádiumban a művész megoldást keresve tüzetesen megvizsgálja a felvetett kreatív problémát. Természetesen a feladat felvetésekor ez csak részben tudatos, és szükség van a kreatív folyamatra, a megfeszített alkotó tevékenységre ahhoz, hogy teljes mértékben tudatossá váljon, miközben a külvilág számára egy felfogható objektivizált formában valósul meg.

Az alkotó egyénnek a munka bevezető stádiumában nagy belső szabadságra van szüksége a kreatív gondolkodás működéséhez. A művésznak tudnia kell kezelni és irányítani az új érzékeléseit a múltbeli tapasztalataihoz viszonyítva. „Fontos jellemzője ennek a szintnek a spontaneitás és a szabadság; ez az a fundamentum, amelyen a nagyobb alkotóképességű tehetségek kibontakozhatnak.”⁶⁶ írja Dr. Irving A. Taylor.

Sok idő szükséges ahhoz is, hogy a művész kísérleteket végezzen a képzőművészeti feladat megoldása érdekében. Ezeket a hosszadalmas és fárasztó törekvéseket azonban csak erőteljes belső motiváció teszi lehetővé. (Lásd a *Miért alkot a művész?* című fejezet A *kreáció mint belső kényszer* című alfejezetet.) A nagy műveket megelőző temérdek mennyiségű vázlat azt bizonyítja, hogy nagyon sok művésznak valóban szüksége van a kísérletezésre.

A behaviorista szemlélet, a kreativitással kapcsolatos eddigi ismeretek alapján azt állítja, hogy nem létezik új kép, minden a régiek átdolgozása. A behavioristák azt is állítják, hogy az alkotások lépésről lépésre jönnek létre, és hogy ezek a lépések követhetők. A fent írtak alapján a behavioristák szerint nincsenek kiemelkedő tehetségek, mert bárki létrehozhat jelentős alkotást – mivel ez csupán a tökéletes emlékező képességen múlik. Ezzel kapcsolatban Malraux a következőket írja: „A tudomány, amely lépésről lépésre halad előre, hamarabb elfogadtatja az újdonságait, mivel azok a hasznosságban fejeződnek ki: a tudomány megsemmisíti a régi mestereket, míg a művészet szüntelenül saját múltjából táplálkozik.”⁶⁷ Természetesen a megismerésbe beletartozik a művészettörténet ismerete is. Óhatatlan, hogy a tudatalatti ne raktározzon el motívumokat, szimbólumokat, színharmóniákat a művészet előző alkotásaiból, amelyek kiválasztása elsődlegesen a művész

⁶⁶ Halász (1983., szerk.) 138. o.

⁶⁷ Halász (1983., szerk.) 220. o.

szubjektivitásán alapul. Mindemellett vannak egyetemes formák is, amelyekhez örök érvényessége miatt mindenki tudtán kívül vonzódik és így is használja őket.

A háromdimenziós térben megjelenő motívumok kétdimenziós leképezése minden művész esetében más-más szabályok szerint történik, továbbá minden művész másképpen kezeli azt a médiumot, amelyben a mű megvalósul. Ezek a jelenségek - véleményem szerint - erőteljesen befolyásolják azt a formai világot, amit egy művész stílus meghatározójaként emlegetünk. Ugyanakkor, nem kevésbé fontos a korszellem változása, ami maga után vonja a formák összefüggéseinek új aspektusokból való meglátását. Ez pedig magától értetődően kihat az egyedi forma megjelenítésére is. Továbbá a megfestett forma értelmezését gyökeresen megváltoztatja a művész által „belelehelt” élet. Mert Van Gogh is így nyilatkozott: Nem az a művész, akit nem utánoznak, hanem az, aki utánozhatatlan. Tehát az alkotó olyan szellemiséget visz a műbe, annak részleteibe, amitől az teljesen egyedivé és megismételhetetlené válik. Mindezek miatt meg vagyok győződve az alkotás egyedi és eredeti jellegének tényéről, és úgy gondolom, hogy igenis van új a Nap alatt.

Tudjuk, hogy a műalkotás a művész nagyon személyes érzéseinek és gondolatainak formai megfogalmazása. (Itt forma alatt a festmény egész megjelenésére gondolok, tehát természetesen a színvilág is.) A művésznak szükségszerűen ismernie kell művészetének nyelvezetét, amely segítségével meg tudja fogalmazni élményeit. Ugyanakkor a művész a rendelkezésére álló anyagok korlátozott használati lehetőségeinek segítségével tudja csak létrehozni művét. Az előző bekezdésben már volt szó arról, hogy az anyag miképpen szab bizonyos kifejezési határokat a művésznak. A művész a tanuló fázis alatt hajlamos a már ismert módokon kezelni a festéket, az anyagot. Csak sok gyakorlás révén, következetes munka során alakul ki az anyag egyéni használata, és ezzel együtt a saját formanyelvezet is. Az önkifejezés csak a nyelvezet elsajátítását követően születik meg. Az alkotó tevékenységnek létezik azonban olyan formája is, amikor egy elegendő tapasztalattal rendelkező művész valamilyen önállóan kialakított, személyes formai világot vesz alapul. A már kialakult formai nyelvezet segítségével ezt hasonló eszmék megformálására alkalmazza. Ez azonban nem ezek mechanikus ismétlését jelenti. Egy nyelvezeti formának, mint ahogyan **Anton Ehrenzweig** is állítja, csak akkor van létjogosultsága, ha eszmei, érzelmi tartalmat is hordoz magában. Ennek hiányában csupán üres, manierista forma-burokként fog megjelenni. „A művésznak alkotó gondolkodásának mélyéből szakadatlanul új, még nem használt szimbólumokat kell a felszínre hoznia, hogy ezekkel felváltsa a másodlagos, gestaltista

megformáláson keresztülment, stílussá és ornamenssé merevedett szimbólumokat.”⁶⁸ Hasonló formák csak abban az esetben válhatnak hasonló eszmék megtestesítőivé, ha a régi tartalomhoz - bármilyen kis mértékben is - új jelentések adódnak. E feltétel mellett ez a tevékenység hasonló bizonyos rendelkezésre álló elemek kombinatorikus játékához. Tehát az elegendő tapasztalattal rendelkező művész mondhatni képes saját magából, táplálkozni, hogy új műveket hozzon létre.

Az alkotás nélkülözhetetlen feltétele, hogy a művész a környezet észlelésének következményeként kialakult szubjektív, egyedi tapasztalatai objektív formákká tudjanak átalakulni a műalkotásban. A szubjektív viszonyulásnak tehát objektivizálódnia kell. (Minderről már korábban is esett szó a *Kreativitásról általában* című fejezet *Bevezetőjében*.) A művésznak tehát úgymond távolságot kell tartania, hogy kevesebb részvétellel tudja élményeit felhasználni és megjeleníteni. Bizonyos időbeli távolságra van szükség ahhoz, hogy a megismeréssel együtt járó érzések veszítsenek erejükből. Halász László a következőket írja a *Művészet és pszichológia* című könyvében: „Goethe mondotta azt, hogy a *Vonzások és választások* regényének egy lapja sincs, amely ne nyugodna hiteles élményanyagon, amelyet ne az életből merített volna. De – tette hozzá – egy lapja sincs, amely megegyezne az eredeti élményanyaggal, amely az életben is így történt volna.”⁶⁹ És a fent említett gondolatokat Halász L. a következőképpen összegzi a művész viselkedésére utalva: „A valóság bizonyos elemeit összevonja, sűríti, stilizálja, egyes mozzanatokat élesebben megvilágít, másokat árnyékban hagy, vagyis a művész az alkotás törvényszerűségeinek megfelelően úrrá lesz élményein.”⁷⁰

A rengeteg információ és tapasztalat elraktározása azonban önmagában még nem elég az értékes műalkotások létrejöttéhez. Korábban szó esett már arról, hogy az alkotó folyamat előkészületének fontos része a tapasztalatok megszervezése és rendszerezése. (Ideértve a szellemi és érzelmi tapasztalatokat is.) „Nagy mennyiségű adat bizonyítja, hogy a magas fokon alkotó egyének fokozott érdeklődést tanúsítanak az iránt, hogy a világot formában és strukturális szimbólumokban ismerjék meg és ábrázolják, (...). Lehet, hogy ezzel leegyszerűsítjük az alkotó gondolkodást, de a lényeg az, hogy minden alkotó jellegű munkának formával és struktúrával van dolga, (...)”⁷¹ mondja Halász László. Ugyanezt Dr. Irving A. Taylor úgy fogalmazza meg, hogy: „(...) minden kreatív mű a formával és a

⁶⁸ Ehrenzweig (1953) 73. o.

⁶⁹ Maksay (1966) 101-102. o.

⁷⁰ Maksay (1966) 102. o.

⁷¹ Halász (1964) 147. o.

struktúrával foglalkozik (...).⁷² Ha visszapillantunk a művészet történetére, számtalan olyan példát találunk, amikor alkotók magas intellektuális tevékenységet is folytattak, azaz bizonyosságot tettek ismereteiket megszervező képességeikről. Talán a legjobb példa Leonardo, akinek művészi és a tudományos tevékenysége egyaránt kiemelkedő volt. De mellé sorakoztathatóak még olyan alkotók is, mint például Kandiszky⁷³, vagy Paul Klee⁷⁴, akik írásban, tehát logikus gondolkodási folyamat révén is megfogalmazták, rögzítették ismereteiket.

Az előkészítő szakaszt viszont valamiféle zavart, „szüszpansz” jellegű állapot kíséri. Ilyenkor a művész nagyon éber állapotban van, és megpróbál felfigyelni minden olyan információt tartalmazó jelre, amely megadhatja a megoldást. Ezek a jelek jöhetnek a külvilágból vagy a művész önmegfigyeléseiből is: „Az a munka, amely a kreatív tevékenység kezdetét jelöli »használékppen hasznaltannak« tűnhet »hálátlan küzdelemnek az éleslátásért.« (...) míg Poincaré úgy vélekedett az előkészítő munkáról, mint »a tudatalatti felizgatása további munkára.«⁷⁵ Ezek a jelenségek döntő szerepet játszanak a műalkotás előkészületei során.

3.3. A lappangási stádium – Az inkubáció

Az előkészületet a lappangás stádiuma köti össze az alkotás kivitelező szakaszával. Wallas szerint⁷⁶ az előkészületi periódus után az alkotó félreteszi a problémát, és nem foglalkozik vele többé tudatosan. Az inkubáció feltehetően legjellemzőbb vonása, hogy szerepet játszik benne a tudatalatti működése. „Minden jó műtárgy tartalmaz (...) rendet és meglepetést, intellektust és képzelőerőt, tudatosságot és tudatlanságot is.”⁷⁷ állítja Henry Moore.

Jaques Hadamard, a matematikus, aki foglalkozott a kreatív gondolkodással, kimutatta, hogy: „a gondolkodást jelentő latin »cogitatio« a »cum« és az »agitare« összeolvadásából jött létre, ami annyit tesz: »összerázni«.”⁷⁸ Mivel az alkotó tevékenység során sok feladatot kell megoldani, így igen nagy számú lehetséges ötlet-kombináció felmerülhet. „A tudatalattiban játszódik le a kombinációk mentális aktusa, itt dől el ezen

⁷² Smith (1959., ed.) 69-70. o.

⁷³ Lásd: Kandiszky, Wassily (1979) *Point and Line to Plane*

⁷⁴ Lásd: Klee, Paul (1992) *Notebooks. Volume 1. The Thinking Eye*

⁷⁵ Stein and Heinze (1960., eds.) 21. o.

⁷⁶ Lásd: Wallas (1926) 80. o.

⁷⁷ Brewster (1952) 72. o.

⁷⁸ Weisberg (1986) 20. o.

kombinációk mikéntje és potenciális értéke”, valamint „a tudatalatti »közli« a tudattal azokat a kombinációkat, amelyek számba vehetők, mint lehetséges válaszok.”⁷⁹ mondja **Robert W. Weisberg**. Tehát az előkészületi stádium azért volt fontos, hogy eldöntse, kiválassza azokat a problémákat, amelyeket a tudatalattinak át kell vizsgálni.⁷⁹ A tudatalatti munkájának szerepe pedig az, hogy végrehajtsa az ötletek kombinációit és a lehetséges kombinációk hatalmas mennyiségéből kiválassza a probléma megoldásához legmegfelelőbbeket.

Egyes tudósok - mint például H. S. Hatfield - azonban azt állítják, hogy mivel a tudatalattiról van szó, így valójában nem tudjuk pontosan, mi is történik ebben a fázisban: „Minden kreatív folyamat a tudatalattiban zajlik, amely az egyént intenzíven foglalkoztató tudásbeli hézagra reagálva egy új forma ötletét vagy látomását kínálja fel.”⁸⁰ Henry Moore szerint pedig: „Annak ellenére, hogy az agy logikátlan, ösztönös, tudatalatti része szerepet kell, hogy játsszon”⁸¹ - a művész munkájában – „agyának van egy tudatos része is, amely nem inaktív. A művész egész egyéniségének koncentrációjával dolgozik, és a tudatos rész konfliktusokat old meg, emlékeket szervez, és megóvja attól, hogy megpróbáljon egyszerre két irányba haladni.”⁸¹ Tehát a tudatos tevékenység elősegíti a tudatalatti hatékony működését.

„A lappangási stádium alatt a tapasztalatok a magas fokon alkotó személyben szabadon örlődnek és áramlanak anélkül, hogy sztereotipizálnának, még ha az alkotó személy tud is ezeknek a sztereotípiáknak a létezéséről. (...) Most lehetővé válik, hogy mentálisan megemésztetlen részek lassanként új összefüggésekbe illeszkedjenek. Az organizációk lényegileg újak és általában bizonyos időre van szükség ahhoz, hogy a részek jelentést hordozó módon egyesüljenek. (...) Ahol túlságosan nagy fokú az előző szakaszban a sztereotipizálás, ott természetesen csak kismértékben - ha egyáltalán van lehetőség a lappangásra. A nem alkotó személynél mindössze az történik, hogy a tapasztalatok szorosan egymáshoz kapcsolt kényelmes tudati alkotórészekké állnak össze.”⁸² írja Ernst Fischer az alkotó folyamat tudatalatti szerepéről.

Wallas szerint az is gyakran előfordul, hogy eredményesebben végezzük jelen feladatunkat ha több problémával kezdünk foglalkozni egymás után. Ezeket szándékosan

⁷⁹ Lásd: Weisberg (1986) 20-21. o.

⁸⁰ Stein and Heinze (1960., eds.) 245. o.

⁸¹ Brewster (1952) 68. o.

⁸² Fischer (1962) 144. o.

befejezetlenül hagyjuk és mások felé fordulunk. Később azonban egyetlen ülésben minden problémát megoldunk és befejezünk.⁸³

A lappangó stádium átélése nagy megpróbáltatás a művész számára. A lappangási stádiumhoz erős félelmek kapcsolódnak. (Lásd *A tehetség összetevői* című fejezet *A nem specifikusan képzőművészi tehetséget meghatározó tulajdonságok jelentősége a kreatív tevékenységben* című alfejezet a *Kockázatvállalás az alkotásban* című részét.) Ilyenkor a művész frusztrált és kételkedik képességeiben; nincs meggyőződve afelől, hogy képes megoldani a problémát. Sokszor nyugtalan, legyőzöttnek érzi magát és kész feladni a küzdelmet. Ez alatt az idő alatt „enyhe pszichoneurotikus tünetek jelenhetnek meg és megszokott dolog a beszédesség.”⁸⁴ A tudatalattiban végbemenő folyamatokat legtöbbször pótselekvések kísérik, mint például mozgáskényszer, evéskényszer stb. A tapasztalattal és gyakorlattal rendelkező alkotó egyén már tudatosan folyamodik a pótselekvésekhez, azért hogy „kedvében járjon” az inkubációnak és elősegítse az inspiráció bekövetkeztét. Ezek a pótselekvések a probléma előli menekülésnek tűnhetnek. De a gyakorlattal rendelkező művész tudja, hogy ezekre a pótselekvésekre azért van szükség, hogy elterelje a figyelmét az alkotói problémáról ahhoz, hogy a tudatalatti kellő szabadsággal rendelkezzen a rá háruló feladat megoldását illetően.

A képességeiben kételkedő művészben újra és újra felmerül a kérdés, hogy folytassa-e az alkotói keresést, hogy segítse-e továbbra is a tudatalatti tevékenységét a fent említett figyelem elterelő stratégia alkalmazásával. A kérdés ismételten felmerül mindaddig, ameddig a megválaszolásával együtt járó idegi feszültség el nem éri az alkotó egyén személyes tűréshatárát. Ebben a pillanatban dönti el a művész, hogy folytatja-e a munkát. Ez a dilemma ismét a tudatosság szintjén dől el. Ebben a döntéshelyzetben a művész igen éber, nagy intenzitással éli meg azt. Ezeknek a nagyon magas érzelmi feszültséggel járó állapotoknak az átélése közben a művész gyakran elfárad, kimerül és pihenésre van szüksége, akár tervezett, akár kényszeres pihenésről van szó. Pozitív tudatos döntés esetén a kreatív probléma tovább érlelődik. Ilyen körülmények között van esély arra, hogy bekövetkezzon az inspiráció. Más szóval, sikeres inkubáció esetén a következő fázisban az alany megtapasztalja a hirtelen megvilágosodást és felfedezi a probléma megoldását. Így a megvilágosodás mindenfajta előzetes figyelmeztetés nélkül következik be.

⁸³ Stein and Heinze (1960., eds.) 41-42. o.

⁸⁴ Stein and Heinze (1960., eds.) 24-25. o.

3.4. A megvilágosodási stádium - Az inspiráció

Az inspiráció az alkotó folyamat legizgalmasabb momentuma, mely Platón szerint kreatív örületi állapot. Ez valóban így van, mivel a megvilágosodást erős izgalmi állapot kíséri. Ez a magasztos érzés kárpótolja a művészt az alkotó folyamat előző stádiumaiban átélt küzdelmekért. (És tudjuk azt, hogy az életünk ama pillanatait tartjuk a legértékesebbeknek, amelyekben alkalmunk van ilyen erősen felfűtött érzelmi állapotokat megélni. Ez az egyik oka annak, hogy a művész szeretné ezt az érzést újra meg újra megtapasztalni. Az alkotó egyén úgy érzi, hogy az ilyen pillanatok hiánya csökkenti életének értelmét.)

Tudjuk, hogy a Szentírás tekintélye és mindenhatósága a Szentlélek sugallatának köszönhető. Azokat az embereket, akik inspiráló teremtk voltak a görögök általában „enthousiasmos” azaz „lelkeseeknek” nevezték, ami görögül azt jelenti „Isten benne”. Egészen a romantika korszakáig a művészi ihletettséget és az alkotások születését ugyancsak a természetfeletti erők közbenjárásával magyarázták. Így könnyen értelmezhető az a különleges tisztség, amelyet a legtöbb társadalom biztosít azok számára, akik a művészetekkel foglalkoznak. A művész kitüntetett helyzete egyrészt az ügyesség (kézügyesség) csodálatának, másrészt pedig pontosan annak a tisztelet (félelem nüansszal) érzésnek köszönhető, amely együtt jár az inspirációval.

A reneszánszban a festők és a szobrászok zsenialitását nagy elismeréssel illették. Nevüket együtt emlegették technikusokkal, matematikusokkal, feltalálókkal és tudósokkal. A külvilágot vizsgáló és ellenőrző társaság tagjaiként tartották őket számon. Ezért kortársaik szemében majdhogynem mágikus erőkkel rendelkeztek. Emiatt az emberek az ihletet, az alkotásokat és a művészet gyakorlóinak képességeit nem is próbálták megérteni.

Az inspiráció természetfeletti jellegét azonban **Ernst Kris**, a pszichoanalitikus a következőképpen magyarázza: „Az, hogy az egyén hisz az inspiráció természetfeletti jellegében, hogy inspirálva lenni két motiváció miatt van alátámasztva: az egyik szociális a másik pedig egyéni arculatú. Az egyén, aki kommunikál, mentesül a felelősség terhe alól. Az inspirált állapotban nem ő, hanem a természetfeletti tevékenykedik.”⁸⁵ Kris szerint a művész ilyen módon mentesül a vád alól, hogy a társadalmi élet normáit sértő dolgokról mert beszélni. (Erről bővebben *Miért alkot a művész?* című fejezet *A művészi kreáció mint a lelki egyensúly kialakításának vágya* című alfejezetben *A művész tudatalattival való kapcsolata* című cikkelyében lesz szó.)

⁸⁵ Kris (1952) 294. o.

A modern gondolkodás szerint az ihlet nem kívülről, hanem belülről jön, nem fentről, hanem lentől. Jean Cocteau a *The Process of Inspiration*, azaz *Az inspiráció folyamata* című írásában a következőképpen nyilatkozik: „A közönségnek gyakran téves a felfogása az inspirációról, úgy gondolja, hogy ez valamiféle vallásos dolog. Fenéket! Nem hiszem, hogy az inspiráció az égből jön.”⁸⁶ A jelenleg érvényben lévő meggyőződést a pszichológusoknak köszönhetjük. Ők fedezték fel, hogy az emberi tevékenységek –, legyenek azok fontosak vagy kevésbé fontosak – a tudatban és a tudatalatti szintjén lejátszódó folyamatok eredményei. Rudolf Arnheim így ír erről: „(...) a pszichológusok egyetértenek abban, hogy valószínűleg egyetlen műalkotás sem – ami méltó erre a megnevezésre, és ami eddig készült vagy készülni fog – nem kizárólag a tudatosság szintjén történő folyamatoknak köszönhető.”⁸⁷

A modern művészek is úgy gondolkodnak a kreativitásról, mint ami a művészen keresztül, nem pedig a művész által valósul meg. A korábbi meggyőződéssel szemben, amikor a művész leginkább a közvetítő szerepét töltötte be a természetfeletti erők sugallata és a műtárgy között, manapság egyaránt figyelembe veszik az alkotó tudatos és öntudatlan képességeit. „Egy évvel ezelőtt rájöttem, hogy már két éve nem írtam egy sort sem (...). Vagy a tudattalanban lejátszódó dráma, amely a műzsám volt, végzett tulajdonosával?”⁸⁸ teszi fel önmagának a kérdést William Buttler Yeats, a Nobel-díjas ír költő.

A megvilágosodás periódusára két fajta magatartás jellemző. Az egyik a „vezetve lenni” (Kris) érzése, amikor az egyén meggyőződése, hogy külső hatás nyilvánul meg rajta keresztül, míg a másikban a tapasztalat megszervezésének és a probléma megoldásának vágya van túlsúlyban. Az előbbi magatartást egyfajta visszahúzó magatartásként jellemezhetjük, míg a másodikat a munka tevékenységével rokoníthatjuk.

A „vezetve lenni” érzését a művész a megvilágosodás kezdeti stádiumában tapasztalja meg. „A kreativitást hajlamosak vagyunk két szakaszban megtapasztalni. Az elsőben az alkotó vezetve van; különleges állapotban van.”⁸⁹ Ezt az állapotot a tudatos szervezőkészség és a munka követi. „Maga a tudatosság a része és következménye is az inspirációnak (...).”⁹⁰ Ilyenkor a teremtés aktusa nagyon könnyednek tűnik, a művész igen gyorsan halad, miközben úgy érzi, hogy az igazi munkát egy láthatatlan segítő végzi. „Mindegyik kép

⁸⁶ Brewster (1952) 79. o.

⁸⁷ Arnheim (1966) 286. o.

⁸⁸ Brewster (1952) 107. o.

⁸⁹ Stein and Heinze (1960., eds.) 336. o.

⁹⁰ Kris. (1952) 293-294. o.

kezdeténél ott van valaki, aki velem dolgozik. A vége felé úgy érzem, hogy együttműködő nélkül dolgoztam.”⁹¹ mondja Picasso.

Az ihletett állapotban az alkotó egyén jókedvűnek vagy, ellenkezőleg, letörtnek érezheti magát, nagyon elevennek, vagy nagyon gyengének. „Más szavakkal (...) a tudatalatti és a tudat közötti határ áttörését kívülről jövő beavatkozásként tapasztalja meg. (...) az inspiráció impulzusai a vágyak és álmok, amelyek a tudatalattiból származnak és ily módon a természetfölöttinek tulajdoníthatóak és ezek betörése a tudatba olyan tapasztalatként jelenik meg, melyben a természetfölötti hat a szubjektumra és így az aktivitás passzivitásba fordul át.”⁹² A művész azért fogadja el az inspirációval járó passzív magatartást, mert korábbi tapasztalatai alapján felismeri, hogy nagyrészt ettől függ az alkotás sikeressége. Ernst Kris a *Psychoanalytic Explorations in Art (Pszichoanalitikai kutatások a művészet területén)* című munkájában megemlíti E. Hausmant, aki a következőképpen nyilatkozik: „Úgy gondolom, hogy egy vers megírása inkább passzív, önkéntelen, mintsem aktív folyamat.”⁹²

A művész számára az inspirált állapotban nyílik lehetőség arra, hogy megoldja a műalkotás által felvetett nehézségeket. Ilyenkor gyakran saját maga számára is meglepő gondolatok, képek jutnak az eszébe. Ezt Konrád György a következőképpen fejezi ki: „(...) hiszen az ember fejében – ez közhely – sokkal több van, mint amiről tud.”⁹³

A művészi alkotást gyakran szokták problémamegoldó feladathoz hasonlítani. Egy műalkotás abban különbözik egy problémamegoldó feladattól vagy egyszerűen egy probléma megoldásától, hogy létrejöttének folyamatában jelen van az inspiráció, azaz a tudatalatti megnyilvánulása. Akik probléma-megoldáshoz hasonlítják az alkotást, azok figyelmen kívül hagyják az ihlet fontosságát.⁹⁴

A megvilágosodás tulajdonképpen a felismerés pillanata. A pszichológusok szerint ez a pillanat nagyrészt önkéntelen aktus. Véleményük szerint a felismerés akkor következik be, amikor a lappangás időszaka alatt megmunkált részek felismerhető és jelentéssel rendelkező tapasztalattá állnak össze. Ilyenkor tör fel a tudatalatti. Ennek ellenkezőjét állítja Robert Weisberg, a *Creativity. Genius and Other Myths (Kreativitás. Génusz és egyéb mítoszok)* című könyvében, ahol a következőket írja: „(...) mégsem játszanak olyan fontos szerepet a tudatalatti folyamatok a kreatív gondolkodásban.”⁹⁵

⁹¹ Kreitler and Kreitler (1972., ed.) 51. o.

⁹² Kris (1952) 296. o.

⁹³ Rádai Eszter (2003) 7. o.

⁹⁴ Lásd: Weisberg (1986) *Creativity. Genius and Other Myths*

⁹⁵ Weisberg (1986) 19. o.

Az ihletett állapotban a művész igyekszik mielőbb megfogalmazni mondanivalóját. Az eszme közlésének vágya oly sürgető, hogy az inspirációval járó feszültséget igen nehéz kezelni és elviselni. Amikor hatalmába keríti ez a felfűtött érzés, akkor a művész azt kívánja, hogy a mű azonnal megszülessen. De a művész azt is tudja, hogy mondandóját csak az anyag által képes kinyilatkoztatni. Tehát figyelnie és tisztelnie kell az anyag megnyilvánulását és viselkedését, miközben alig tudja tartóztatni magát, hogy ne a lehető leggyorsabban fejezze ki érzéseit, gondolatait. Ez a feszült állapot figyelemmel jár együtt, ez a figyelem pedig fontos, a művészi nyelvezetet összetartó erő. A figyelem fennmaradása biztosítja, hogy a mű majdhogynem instant módon jöjjön létre, de legalábbis azt az érzetet kelti, mintha az elkészült mű egyetlen pillanat alatt jött volna létre. Ha pedig az eszme közlése felől közelítjük meg a kérdést, akkor a sürgető készítés tartja fenn a figyelmet, és ennek következményeként a kép szerkezete és nyelvezetének használata alig kifürkészhető: „a jó forma nem látható.”⁹⁶ (Forma alatt itt a mű egész megszervezését értem.) Meglepő módon azonban a festészeti anyag viselkedésének korábban hangoztatott tiszteletben tartása mellett bizonyos mértékig jelen van ennek a fontos elvnek a tagadása is. Ennek pedig az a célja, hogy ez az elv ne hátráltassa a művészt az eszme minél gyorsabb, halaszthatatlan kibontása során.

Bár az izgatottság valódi „hajtóerőnek” (Maksay) bizonyul, a művésznek mégis higgadtan kell élnie vele. Az alkotónak meg kell tanulnia gazdálkodni izgatottságával, fokozatosan felélni azt, hogy a műalkotásnak legyen ideje kibontakozni. Ennek az ellenkezője is igaz azonban: az izgalmi állapotot nem szabad tudatos ellenőrzés révén túlságosan lefokozni, mert előfordulhat, hogy nem lesz képes fenntartani a kreativitás vágyát.

Úgy gondolom azonban, hogy a jó festmény valóban olyan erőteljesen nyilvánul meg, mintha a néző tekintetével való találkozás pillanatában valósult volna meg. Véleményem szerint ez lehetséges. Főképp azoknál a műveknél, amelyek egy ülésben készülnek el. Tapasztalataim szerint az ihlető érzést a festés közben a művésznek óvnia kell minden zavaró gondolatától. Ha nem gondolunk egy dologra, akkor az bizonyos értelemben nem is létezik. Ha a művész a zavaró gondolatokat még idejében, kialakulásuk kezdetén felismeri és tudata képes ellenőrzése alatt tartani e gondolatokat, akkor figyelmét vissza tudja terelni a születőben lévő gondolatról a mű kialakulását ösztönző eredeti érzelmre. Ez utóbbit „tisztá” vagy „eredeti érzelemnek” nevezem, mert az előkészület és az inkubáció stádiumában az ihlető érzéshez társuló és a végső érzelem kialakulásában szerepet játszó, szavakban

⁹⁶ Arnheim (1966) 4. o.

megfogalmazható gondolatok elválaszthatatlanok tőle. Tehát a gondolat és az érzés szétválaszthatatlan egységet fog képezni közös munkájuk után. Ekkor ismét bebizonyosodik, hogy ha nem gondolunk egy dologra, akkor az bizonyos értelemben nem is létezik. Ha az érzelem tiszta és a művész énjének részévé vált, ha a festőnek nem jutnak többé eszébe szavakban megfogalmazható gondolatok a közlendő eszmével kapcsolatban, akkor az eszme-érzelem készen áll, hogy vizuális formában, műalkotásban fejeződjön ki. D. H. Lawrence a következőket írja az ösztön, a tudatalatti fontos szerepéről az alkotásban: „Elemezz, elemezz mindent, amit csak akarsz – de amikor elkezdesz festeni, csukd be az elemző szemedet és engedj utat az ösztönnek és az intuíciónak (a megérzésnek).”⁹⁷

Az inspirációval járó felfokozott érzelmi állapot azonban azért is nehezen ellenőrizhető, mert – amint azt Kris írja: „az inspiráció szorosan kapcsolódik a tudatosság részleges elvesztéséhez, amihez rendszeresen többfajta kisebb-nagyobb mértékben kontrolálatlan motorikus tevékenység társul”⁹⁸, vagy másképpen fogalmazva: a felfokozott érzelmi állapot a tudatalatti feltörésének a jele. A tudatalattiban végbemenő folyamatokat a tudatosság szintjén –, csakúgy mint a lappangási periódus alatt - pótcselekvések is kísérik.

Az inspirált állapot csak rövid ideig tart a kreativitás közben. Ezen kívül a megvilágosodás nincs szükségszerűen jelen mindegyik műalkotás születésének folyamatában. Véleményem szerint minden művész életében vannak olyan - véleményem szerint – olyan közepes minőségű alkotások, amelyek kizárólag tudatos tapasztalatok révén születnek meg. Az ihletet nem lehet mesterségesen előidézni. „Általános az egyetértés abban, hogy a tudatos tevékenység önmagában véve nem képes kreatív teljesítményekre.”⁹⁹ E. D. Hutchinson pedig a következőképpen írja le a megvilágosodás előre nem látható pillanatát, melyet „az ötletek, a megoldást kereső alternatív javaslatok gyors egymásutániságban felbukkanó árvize jellemez. Közülük nagyon sokat lehetetlen befogni, ennek oka pedig tömeges felbukkanásuk.» Majdnem egy érzékszalódás élnksége az ötleteknek és érzelmi megkönnyebbülés túlfűtöttség érzésekkel, megfelelés és véglegességhez hasonlít. A periódus egységesítő, illetve a korábbi neurotikus szimptomák tagadására kerül sor. Reakciók és képességek, amelyek előzőleg lehetetlenek vagy kezelhetetlenek nyilvánítottak most készségesen működnek.”¹⁰⁰ Annak ellenére, hogy a megvilágosodás nem idézhető elő mesterségesen, én úgy gondolom, hogy az az állapot, amely az ihletettséget jellemzi igenis előidézhető. Az érzelmileg felfűtött állapot, amely az inspiráció elválaszthatatlan velejárója,

⁹⁷ Brewster (1952) 64. o.

⁹⁸ Kris (1952) 292. o.

⁹⁹ Stein and Heinze (1960., eds.) 13. o.

mesterségesen is kiváltható bizonyos feltételek betartásával, illetve bizonyos stimulusok segítségével. E stimulusok jótékony hatásait alkotás közben figyeltem meg, a későbbiek során pedig tudatosan használtam fel őket. Kísérleteim azt bizonyították, hogy ez az eljárás nem működik ugyan általános és szabályszerű módon, ám az esetek nagy részében próbálkozásaim sikeresek voltak. Korábban már volt szó arról, hogy ha nem gondolunk egy dologra, akkor az bizonyos értelemben nem is létezik. Ezért ha egyrészt minden olyan gondolat kirekesztésével, mely nem a műalkotás anyagban való megvalósulásához kapcsolódik sikerül elérni ezt az állapotot, másrészt ha ezen állapot minden pillanatában odafigyelünk az érzékszerveink szolgáltatta érzetekre, akkor komoly az esély, hogy bekövetkezzen az inspirált állapot.

Az inspirált állapotban az alkotó úgy képes figyelni az anyag kezelésére, hogy segíti annak alakulását, szem előtt tartja annak fejlődését. Sőt az anyag kezelése nagy örömet okoz. Ilyenkor - mivel hajtja, lázban tartja a művészi mondanivaló mielőbbi megvalósítása - a művész sokkal engedékenyebbé válik, vagy inkább fogékonyabb lesz az anyag viselkedése által kínált különböző lehetőségekre. Minél jobban figyel az anyag megnyilvánulására, annál inkább tiszteletben tartja ennek megvalósulásait, mert az elsődleges cél az eszme közlése. Az eszme közlésének kényszere a művész viselkedését az egoista magatartásához hasonítja, az anyag megnyilvánulásainak figyelembe vétele viszont az altruista viselkedéshez áll közel. Így az inspiráció e két viselkedés igen sajátos köztes állapota, melyben inkább az egoizmus kerül túlsúlyba, mert az eszmét meg kell valósítani.

Bármilyen érzelem lehet ihlető¹⁰¹ - mondja Oláh Gábor is. Minden gondolatnak az érzelem a kiinduló pontja. Ennek az az egyszerű magyarázata, hogy az ember fejlődése során előbb alakult ki az érzelmi agy és ebből fejlődött ki később a gondolkodó agy. Így tehát általánosítva azt is mondhatjuk, hogy az alkotás tartalma érzelem. Sőt, akár úgy is tekinthetünk a művészre, mint aki érzelmekre tanítja meg az embereket. (Ezt a gondolatot az támasztja alá, hogy amikor a XIX. század közepén a pszichológia tudománya önállósult és kivált a filozófiából, akkor a pszichológusok számára nagy segítséget jelentettek a különböző pszichológiai fogalmak meghatározása során olyan megfigyelések, amelyeket művészek végeztek és jegyeztek le írásaikban. /Lásd Dosztojevszkij-t./)

Fontosnak tartom továbbá, hogy a megvilágosodás stádiumával kapcsolatban szóljak a képekben való gondolkodásról is. Előfordul, hogy a festő egyszerre szó szerint meglátja a készülő műben rejtőző problémák megoldását. Ettől a pillanattól kezdve a megoldás képét a

¹⁰⁰ Stein and Heinze (1960., eds.) 24-25. o.

¹⁰¹ Lásd: Oláh Gábor (1927) A művészi alkotás lélektana

festőnek már csupán meg kell valósítania. Részben e kép tűnékenységéből származik a megvilágosodással együtt járó igyekezet. E kép hasonló az érzécsalódáshoz, viszont a festő meg van győződve hitelességéről és érvényességéről, ezért nem szeretné elveszteni. (A képi gondolkodás kreativitásban játszott elsődlegességéről szintén olvashattunk *A kreativitásról általában* című fejezet *Bevezetőjében*.)

Gyakran az anyag használata, az anyag érzékelésének öröme (látás, tapintás, ízlelés stb.) készlet munkára a művészt. Ezt Henry Moore is így gondolja: „Olykor elkezdek egy rajzot, mindenféle probléma megoldásának vágya nélkül. Csupán az a vágy hajt, hogy ceruzát használjak a papíron, és tónusokat és formákat készítssek tudatos cél nélkül; (...)”¹⁰² Ezek a kísérletezések azonban önmagukban soha sem lehetnek a festmény céljai; a képnek közölnie kell egy eszmét. Hasonló véleményről tanúskodik a szobrász vallomásának folytatása is: „(...) de ahogy az agyam felfogja, hogy mit készít, amikor az ötlet tudatossá válik és letisztul, akkor fellép a kontroll és a rendszerezés.”¹⁰² Máskor viszont egy gondolatnak már megvan a saját fizikai formája. Erről az alkotó lehetőségről szólva Moore így folytatja gondolatmenetét: „Vagy máskor elkezdek egy bizonyos témát, vagy egy adott köben keresek megoldást egy önmagamnak feladott szobrászati problémára, és tudatosan próbálok felépíteni a formák között valamilyen rendszerezett összefüggést, amely kifejezné gondolataimat. Viszont ha a munka túlnő a szobrászati gyakorlaton, akkor a gondolkodásban megmagyarázhatatlan ugrások történnek, és ahol a képzelőerő játssza a döntő szerepet.”¹⁰²

A megvilágosodás esztétikai örömmel is jár. A megvilágosodás olyan, mint amikor valami, ami addig zavaros volt egyszerre csak világossá válik. Ez a heuréka vagy a katarzis pillanata. Ilyenkor a művész a kiterjedést, a transzcendentális érzést tapasztalja meg. Ez az a pillanat, amikor az az érzés keríti hatalmába, hogy függetlenné vált tértől és időtől. A tudós úgy érkezik el a katarzis állapotához, hogy leegyszerűsíti a jelenségeket ezek elsődleges okaira, miközben a művész a saját érvényesnek vélt találmányát terjeszti ki hasonló egyetemes megnyilvánulásokra. Ilyenkor a művész saját művészete szabályait valamiféle rendszerező elvként éli meg a világban uralkodó káoszhoz képest. Az „(...) intellektuális megvilágosodás és érzelmi katarzis – az esztétikai tapasztalat lényege. Az első folytatja az igazság pillanatát; a második a szép élményét nyújtja.”¹⁰³ írja Koestler.

Ugyanakkor a megvilágosodást jellemző felfűtött érzelmi állapothoz egy másik magasztos érzés is társul. Ez az érzés megkérdőjelezhetetlenül biztosítja a művészt a

¹⁰² Brewster (1952) 72. o.

megoldás helyessége felől. A nagy alkotók a megvilágosodás után biztosak a megoldás helyességében, ezért feleslegesnek tartják annak ellenőrzését. E meggyőződés végső tapasztalatából is fakad a művész bátorsága és ereje alkotói elképzeléseinek megvalósításához. A cél megvalósítására biztató érzésnek azonban természetfölötti árnyalata is van. Valamiféle előérzethez hasonlít, melyről nem szabad túl korán beszélni, mert veszélyeztetnénk a megsejtett esemény bekövetkezését: mintha a művész valamilyen láthatatlan erővel kötött volna szövetséget. Erről az erőről mondja Picasso azt hogy: Mindegyik kép kezdeténél ott van valaki, aki velem dolgozik. Saját tapasztalataim szerint ez az érzés kívülről jövő segítséghez, támogatáshoz hasonlatos. Sőt, hasonlít a szülői oltalom és természetes támasz érzéséhez: a biztonság védelmében a művész aggodalmak nélkül, felszabadultan valósíthatja meg a megvilágosodás által felfedezett tárgyat. (A gondolatot tovább vezetve: ez a jelenség hasonlít a gyerek növekedéséhez, hiszen a biztonságos szülői háttér a fejlődés feltétele.)

3.5. A kivitelezési stádium – A festmény születése

Míg az inspiráció a tudatosság részleges elvesztésével társul, addig a kivitelezés stádiumát a festő tudatosan hajtja végre, miközben figyeli munkájának megvalósulását. Az alkotó folyamatnak ezt a fázisát a munka és az erőteljes koncentráció jellemzi. Mert ahogyan Dr. Irving A. Taylor írja: „emelkedett realizmus, objektivitás és teljesség jellemzi a produktív kreativitást.”¹⁰⁴

Itt azonban újra meg kell említeni, hogy a festmény születésekor az alkotás fázisai nem mindig követik mereven egymást. A kreatív stádiumok igen gyakran egymásba csúsznak, összefonódnak, időnként pedig megismétlődnek. „Ily módon a »stádiumok« egyáltalán nem stádiumok, hanem folyamatok, amelyek az alkotás közben bukkannak fel. Összefonódnak és egyidejűleg haladnak.”¹⁰⁵ Előfordulhat tehát, hogy a kivitelezés stádiuma újabb előkészületeket, lappangást és megvilágosodást foglal magában, melynek során tisztázásra kerül a mű valamely részletproblémája.

A festő az inspiráció által nyert szubjektív tapasztalatokat a kivitelezés stádiumában közérthető formában fogalmazza meg. Ilyenkor a tudatosságé a főszerep, és a művész éber irányítása mindenki számára látható formát ad az alaktalannak. Már többször esett szó arról,

¹⁰³ Koestler (1964) 328. o.

¹⁰⁴ Smith (1959., ed.) 56. o.

¹⁰⁵ Eindhoven and Vinacke (1952) 161. o.

hogy a festő és általában a művész nagysága abban áll, hogy mondandóját képes másokkal közölni. A képzőművészeti kommunikáció azokra a képességekre vonatkozik, melyek a belső tapasztalatokat a képzőművészeti nyelv jeleinek alkalmazásával tudja kifejezni. „Azok, akik gyakran plasztikusan érzékelik a világot, megtanulnak plasztikusan nem verbális módon kommunikálni.”¹⁰⁶ mondja Dr. Irving A. Taylor. Ez hosszadalmas és kimerítő munka, és csak fokozatosan, nagy kitartással és türelemmel valósítható meg. A művész alkotó küzdelmét nagyon kifejezően írja le Kosztolányi Dezső az *ÁBÉCÉ* című könyvében: „»A költő, amikor írni kezd, nem látja világosan témája célját, mondanivalóját. Amennyiben megpillantaná ezt az értelem és öntudat fényében, föltétlenül megszegne a kedve, abbahagyná az írást; úgy érezné, hogy azzal, amit tud, már nem érdemes foglalkoznia. Homályban van ő, termékeny homályban. Ebből a homályból küszködik a fény felé. Kétségbeesett küzdelem ez, de nem reménytelen, mert homályból el lehet jutni a fényhez...Az út melyet megtesz, az a tusa, melyet vív, maga az alkotása.«”¹⁰⁷ Baudelaire annyira meg volt győződve a művész mondandóját saját magából kikényszerítő képességéről, hogy a következőket nyilatkozta: „»L'inexprimable n'existe pas!«”¹⁰⁷ Vagyis: Amit nem lehet kifejezni, nincs is!

A festő már az előkészületi stádiumban magában hordozza az elképzelést, hogy miként fog kinézni műve. Ám ez az elképzelés sokat módosul alkotás közben, főként a felhasznált anyag tulajdonságainak és viselkedésének köszönhetően. Sok művész vázlatai tanúskodnak a végső megoldást kereső erőfeszítésekről. De vannak olyan művészek is, akik sohasem készítenek vázlatokat, mert úgy érzik, hogy ezekben a mű tartalmának kifejezése olyannyira sikeres volna, hogy az feleslegessé tenné a tényleges alkotás megfestését.

Az ötlet csak kiindulópontja a kreatív tevékenységnek. Ebben a stádiumban a formába öntés révén megbizonyosodunk az ihlet adta ötlet hitelességéről. „E kritikus magatartás nélkül az éleslátás nem szükségszerűen jelent társadalmi értékkel bíró, közvetíthető dolgot. E szakaszban következik be a második, az elsőt alátámasztó megvilágosodás.”¹⁰⁸ Hutchinson itt arra gondol, hogy az alkotó számára az ellenőrzés munkája is a megvilágosodás tapasztalatával egyenértékű. Az ellenőrzés a kreatív folyamat befejeződése után, post factum történik. A művész munkája minőségét gyakran az alkotás egy-egy elvégzett fázisát követően is ellenőrzi, megvizsgálja. Az alkotó egyénnek munkája végeztével, fel kell tudni mérnie, meg kell tudni határozni, hogy alkotása megfelel-e saját, illetve a külvilág igényeinek. Ez alatt egyrészt azt értem, hogy helyesen képezte-e vajon le saját, belső világának érzelmeit és

¹⁰⁶ Smith (1959., ed.) 73. o.

¹⁰⁷ Maksay (1966) 35. o.

gondolatait, másrészt, hogy a műve megfelel-e a korszellemnek. A művész vágya, hogy művé alakítsa magában a társadalom problémáit, elvárásait. Mert a művész minden műalkotásban arra törekszik, hogy megragadja a világ legfrissebb és legteljesebb képét. „Az inspirált állapotban az egyén vágyai és álmái (amelyek tudatalattija legnagyobb részét alkotják) a társadalom szükségleteinek és vágyainak tudatelőtti megértésével egyetemben jutnak kifejezésre.”¹⁰⁹ A művész számára mindenekfelett az a fontos, hogy mondandóját az emberek számára közérthető nyelven fogalmazza meg. Ha munkája nem állja ki ezt a próbát, úgy az alkotó kész azt átalakítani, vagy esetleg újabb próbálkozásba fogni.

Hogy ha az alkotó egyén törekvése a szubjektív kifejezést illetően nem elég sikeres, akkor létezik egy olyan tendencia, hogy korlátozza ezt a kifejezést azért, hogy befejezze munkáját. Ezekben az esetekben az alkotó a már bevált technikákhoz, egy alacsonyabb fejlődési szint már bevált megoldásaihoz folyamodik. Tehát van úgy, hogy a festő tudatosan dönti el a munka befejezését, és számol azzal, hogy majd egy következő alkotásban oldja meg a felvetett problémát. Így fontosnak tartom lejegyezni azt, hogy gyakran a művész bizonyos periódusokban készült műveit - amit sorozatnak szokott nevezni – egy nagy egészként kell értelmezni. De az is előfordulhat, hogy egy alkotó egész életműve csak akkor válik érthetővé, ha ezt összességében vizsgáljuk meg. E tekintetben talán a legtöbbet mondóak Robert Motherwell, az amerikai absztrakt expresszionista festő szavai: „Egész életemben a munkán dolgoztam – minden vászon egy mondatata vagy paragrafusa ennek. Mindegyik festmény csak egy közelítő számítása annak, amit akarsz. Ez a művészi lét szépsége – soha nem tudod elhangoztatni a végleges meghatározást.”¹¹⁰

Tudjuk tehát, hogy egy műalkotás, így egy festmény sincs soha előre kigondolva és meghatározva. Egy alkotás nem az egyszerűtől az összetett felé fejlődik, nem egy kis elemtől kezdődik, amelyhez azután állandóan hozzá adódnak részek. A műalkotás nem ezen részek összege. Létrejöttének folyamatában állandóan változik. Egy festmény a felvetések és tévedések, építések és megsemmisítések folytonos következményeként jön létre. Ennek az eljárásnak az illusztrálására Picasso szavai a legkifejezőbbek: „»A festmény nincs kigondolva vagy előre meghatározva, hanem inkább miközben létre jön, követi a gondolkodás hajlékonyságát.«”¹¹¹

A tartalom és az értelmezési szempontok gazdagodása jellemzi az alkotás fejlődését. Ugyanakkor ez a gyarapodás egyben az egyszerűsítés felé is halad. Ennek a két, látszólag

¹⁰⁸ Stein and Heinze (1960., eds.) 24-25. o.

¹⁰⁹ Kris (1952) 292. o.

¹¹⁰ Getzels and Csikszentmihályi (1976) 96. o.

egymásnak ellentmondó fogalomnak az egyidejű alkalmazását egy konkrét cél vezérli. Ez a cél nem más, mint a maximális tartalom a lehető legegyszerűbb megfogalmazásban. Az egyszerűség által tisztázódik le a kifejezendő idea, vagy az állítás lényegessége. Tehát tartalmi sűrítésről van szó. Így az alkotás által a festői forma az, ami anyagi, szilárd, azaz külső megfogalmazást ad a művész érzéseinek, gondolatainak, belső életének.

A festmény létrejöttének általános szerkezeti problémáinak részletes leírását a *Mire figyel a művész alkotás közben?* című fejezet tartalmazza.

¹¹¹ Kreitler and Kreitler (1972., ed.) 49. o.

4. Miért alkot a művész?

4.1. Bevezetés

A kreativitás jelenségének magyarázata szorosan összefügg a következő kérdéssel: „*Miért alkot a művész?*”

A XX. század közepén fellendült pszichológiai kutatások a kreativitással kapcsolatban több alkotásra készítő motivációt véltek felfedezni. „Lewey öt, a művészi alkotással foglalkozó elmélet áttekintését adja meg. Ezek a következők: (a) filozófiai és egyéb spekulatív magyarázatok, (b) a művészi alkotás, mint átalakult nemi ösztön energia, (c) a művészi alkotás mint szublimáció, (d) a művészi alkotás védekezési elméletei és (e) »a művészi alkotásra vonatkozó egyéb koncepciók, melyek a szorongásra adott válaszreakciónak tekintik azt«.”¹¹²

Úgy gondolom, hogy a bevezetés elején feltett kérdésnek több lehetséges válasza van. Ezért a továbbiakban meg fogom vizsgálni azokat az okokat, amelyeket a kreativitás kutatói és szakemberei lehetséges magyarázatokként említenek meg, valamint olyanokat is, amelyeket az önmegfigyelés által magam is alkotásra ösztönzőnek ítélek meg.

Maksay László *A műalkotás születése* című könyvében¹¹³ több indítékot sorol fel a művész alkotó készségére vonatkozóan. Ilyenek például a kifejezésvágy, az életérzés mélyítésének vágya, a művészi alkotómunka mint életforma, az alkotókészség, a hivatástudat. A Maksay által felsorolt indítékokat bővíteni szeretném olyan szubjektív indítékok megvizsgálásával, amelyek véleményem szerint alkotásra készítik a művészt. Ezek a következők: az energiatöbblet, az önfejlesztés igénye, a rend keresése, a destruktív indulat kifejezése, a hírnév, stb.

4.2. A művészi kreáció mint energiatöbblet

Maksay László szerint: „a nagyrendű művészet nem az életérzés szegénységből, hanem az életérzés bőségből születik.”¹¹⁴ Az én véleményem is az, hogy az alkotókészséget valamilyen érzés-többlet aktiválja. A művészen legtöbbször buzog az alkotói tettvágy. Ez természetéből fakad.

¹¹² Stein and Heinze (1960., eds.) 231. o.

¹¹³ Lásd: Maksay László (1966) *A műalkotás születése*

¹¹⁴ Maksay (1966) 72. o.

Tudjuk, hogy Freud elmélete szerint¹¹⁵ a művészi alkotás pusztán a művész szuperegoja által visszafojtott vágyak szublimált megnyilvánulása. Az én véleményem ezzel szemben az, hogy az alkotókészség nem kizárólag a művész szervezetében végbemenő szellemi átalakulások következménye. Úgy gondolom, az alkotókészség a környezettel való sokoldalú – anyagi és szellemi - kapcsolatok által nyert és összeadódott energiák átalakulásának következménye is. „»A biológiai szaporodáshoz hasonlóan, a kreatív tevékenységek is energiatöbbletet használnak fel, többé már nem önző érdekből, hanem kreatív módon. A művészi és a tudományos teljesítmények annak az energiatöbbletnak a befektetéséből fakadnak, amelyre többé már nincs szükség az önfenntartáshoz.«”¹¹⁶ - írja Alexander F., a kreativitás egyik kutatója. L.H. Sydney pedig a *The Aesthetic Attitude* (Az esztétikai magatartás) című könyvében a kreativitás eredetével kapcsolatban említést tesz két pszichológus elődjéről Schillerről és Spenserről, akik kreativitás-elméleteiket az energiatöbbletre alapozták.¹¹⁷

4.3. A művészi kreáció mint szublimáció

„Az alapelméletet illetően Born tagadja a libidinális energia forrásának alapvetően szexuális jellegét. Ő azt állítja, hogy a szexuális ösztön leválasztható a sokkal tágabban definiált életösztönökről. Ily módon szerinte a művész számára az alkotás sokkal inkább az élet szublimációja, mintsem pusztán a nemi ösztönök megnyilvánulása.”¹¹⁸ A műalkotások keletkezésének okai közé besorolható az ember igényeinek és megnyilvánulásainak szublimált formája is. A művész számára gyakran az alkotása jelenti a táplálékot a pihenést vagy az örömet. Munkája pótolni tudja szellemi, vagy akár biológiai szükségleteit is. Ez a helyettesítés azonban - egyéntől függően - csak hosszabb-rövidebb ideig tarthat ki. A „hosszabb-rövidebb” megkülönböztetés azért áll fenn, mert véleményem szerint egy adott hiányérzet maradéktalan „orvoslására” kizárólag az ennek megszüntetésére alkalmas válasz felel meg. (Az éhségérzetet csak a táplálkozás, a fáradtságot csak a pihenés szünteti meg.) Ilyen értelemben érvényes a művészet létrejöttének szublimációs magyarázata, azonban ennek hosszabb távon történő fenntartása komolyan veszélyeztetheti a művész egészségét. Tehát a művészi alkotómunka nem tudja teljes mértékben helyettesíteni az életet. „(...) hogyha a művészet egy alkalmazkodási lehetőséget nyújt, akkor miért van az, hogy a

¹¹⁵ Lásd: Freud, S. – Collected Papers, vol. IV, In: Stein and Heinze (1960., eds.) 218. o.

¹¹⁶ Stein and Heinze (1960., eds.) 203. o.

¹¹⁷ Sydney (1920) 254. o.

művészek oly gyakran boldogtalanok és elégedetlenek? Ezt a következőképpen válaszolja meg”¹¹⁹ - Sydney itt egy másik a kreativitás-kutató gondolataira utal -: „(a) a művészek erős, egymásnak ellentmondó motivációi vannak, és ezért művészete nem alkalmas a teljes megnyugvásra (...), (b) a műalkotás nem jelent végleges megkönnyebbülést vagy megoldást még azoknak a konfliktusoknak a vonatkozásában sem, amelyek stimulálták létrejöttét, (c) a művészet nem lehet az élet tökéletes pótléka. Tehát nem helyettesíti, hanem kiegészíti az életet »a művészetnek csak önmagán túlmutató jelentése lehet (...)«.”¹¹⁹ Hasonlóképpen vélekedik minden idők egyik legnagyobb festője, Van Gogh is: „Az adott körülmények között az ember beéri azzal, hogy képeket fest. Nem mintha szerintem ez lenne az igazi boldogság, az igazi élet. De hát mit akarsz? Erről az egész művészetről tudjuk, hogy nem ez az élet, és mégis eléggé életteljes, tehát hálátlanság volna elégedetlennek lenni vele.”¹²⁰

4.4. A művészi kreáció mint átalakult nemi energia

„Minden nő akivel lefekszünk egy regény, amit nem írunk meg.” (Balzac)¹²¹

Talán ez a legelterjedtebb magyarázata a kreativitás okának. Úgy gondolom, hogy ennek az állításnak van jelentősége. *Az alkotó folyamat stádiumai* című fejezet *Az inspiráció* című alfejezetében már esett szó az ihletett állapottal együtt járó - felfűtött - érzelmi állapotról, amely hatására a művész igyekszik mielőbb rögzíteni mondanivalóját. Továbbá, hogy ettől a hevült érzéstől fogva tartva kívánja a művész az alkotás spontán megszületését. A mű azonnali megvalósítása iránti szinte kezelhetetlen vágy az, amely a szexuális energiához hasonló töltetet hordoz magában. Tapasztalatom szerint a megvilágosodás pillanatát jellemző alkotói igyekezet az, amely hasonlít a szexuális izgalmi állapothoz. „A szó teljes metafizikus értelmében az ihletettség egy olyan állapot, amely néha alig leplezett szexuális természetű állapot.”¹²² Az alkotás folyamatának többi stádiumában is jelen van átalakult nemi energia, de nem kizárólagosan. Meggyőződésem, hogy a művészi kreativitás kialakulásában más motívumok is szerepet játszanak.

¹¹⁸ Stein and Heinze (1960., eds.) 46-47. o.

¹¹⁹ Stein and Heinze (1960., eds.) 257. o.

¹²⁰ Van Gogh (1964) 161. o.

¹²¹ Dracoulides (1952) 27. o.

4.5. A művészi kreáció mint a destruktív ösztön megnyilvánulás

„Míg eredetileg a művészetre kizárólagosan úgy tekintettek, mint olyasvalamire, amit a nemi ösztönök határoznak meg, a legújabb pszichoanalitikai felfedezések azt mutatják, hogy a destruktív hajlamok játszanak fontos szerepet a művészetben. A destruktív fantáziákhoz rekonstrukció-fantáziák párosulnak, melyek az előbbiek által keltett büntudatot és szorongást enyhítik. (...) Az, hogy a destruktív impulzusok fő forrásai a belső feszültségeknek, és a művészi tevékenység enyhíti ezeket az (egyúttal kreatív) feszültségeket, azt sugallja, hogy »a művészetben a helyreállítás az uralkodó alapelv«.”¹²³

„»Művészek között jellemzően nagyobb arányban találunk csendes, introvertált egyéniségeket (...). Általában nehezen képzelhető el, hogy nyíltan agresszív hajlamokkal rendelkezzenek, (...)«.”¹²⁴

Köztudott, hogy az emberben nagyon sok agresszív indulat honol. Azonban a fenti idézetek is alátámasztják azt a tényt, hogy a művész általában nem agresszív embertípus. Mint ahogyan *A kreáció mint energiatöbblet* című alfejezetben erről szó esett, a művész a fel nem használt életenergiát alkotótevékenységbe fekteti. Továbbá *A kreáció mint a lelki egyensúly kialakításának vágya* című alfejezetben olvasható lesz, hogy a műteremtés alkalmas a művész életében felgyülemlett szorongások csökkentésére. Szó lesz arról, hogy az alkotás témája tükrözheti a belső feszültség tartalmát, vagy épp ellenkezőleg, lehetőséget nyújt a művész számára, hogy munkáját fegyverként használja fel bántalmazóival szemben. Tehát ily módon a festő az agresszív-destruktív indulatait képes magából „kifesteni”.

Azt is tudjuk, hogy gyakran le kell valamit rombolni ahhoz, hogy újat tudjunk építeni a helyébe. A művész - képletesen fogalmazva - meg kell, hogy semmisítse az elődei által használt ikonokat, és a maga által létrehozott, tudatában már élő festői szimbólumokat ahhoz, hogy újakat tudjon teremteni. Fausztuszhoz hasonlóan a művész megidézi az alvilági szellemeket, és pusztító erejüket kreatív haszonná alakítja át. Anton Ehrenzweig, a gestaltista pszichanalitikus szerint egy-egy képi szimbólumnak addig van kifejezőereje, ameddig a tudatalattiból a tudat világába feltörvén végleges formát nem ölt: „A művésznek alkotó gondolkodásának mélyéből szakadatlanul új, még nem használt szimbólumokat kell a felszínre hoznia, hogy ezekkel felváltsa a másodlagos, gestaltista megformáláson

¹²² Kris (1952) 300. o.

¹²³ Stein and Heinze (1960., eds.) 225. o.

¹²⁴ Stein and Heinze (1960., eds.) 294. o.

keresztülment, stílussá és ornamenssé merevedett szimbólumokat.”¹²⁵ És valóban, amikor a művész egy „kidolgozott”, és további kiteljesítésre már nem alkalmas jelképet próbál használni, az manierista módon hat. (A „kiteljesedés” szó alatt azt értem, hogy a kifejezendő érzelmi tartalom egy értelmezhető fogalom közlésére elnyeri a legmegfelelőbb formát.)

Sandro Chia a következő képen fogalmaz: Klasszikus festészet csak úgy születhet, ha nem törekszünk arra, hogy klasszikus legyen. Mivel a klasszikus megjelenésű festmények már bevésődtek a köztudatba, ezeket a festőnek ki kell törölnie tudatából annak érdekében, hogy ne legyen megkísértve az új munkát ezek mintájára teremteni. Tehát el kell felejtenünk mindent ahhoz, hogy valami igazán újat tudjunk létrehozni. (Ilyen értelemben a felejtés fogalma ellenkezik Weisberg művészi kreáció-folyamatának magyarázatával, mivel ő –, mint ahogy erről már korábban szó esett – az alkotás jelenségét a tökéletes emlékezéssel magyarázza. „(...) bármit hozz létre egy művész, mindig szorosan kapcsolódik ahhoz, amit ő és/vagy más művész csinált a múltban.”¹²⁶ írja a pszichológus.)

Azonban a tudatos felejtés belső megújulást von maga után. A rombolást követően a semmiből való teremtés a művészetben, festészetben mérhetetlen mennyiségű energiákat igényel. A semmiből való teremtés egy hatalmas kihívás az alkotó számára, aki azonban csakis egy „letisztított” területen tud érvényes műalkotást létrehozni. Thomas Mann erről a következő képen nyilatkozik: „a művésznek el kell fogadnia az önpusztítást ahhoz, hogy alkotni tudjon.”¹²⁷ Ehhez hasonlóan Ehrenzweig a következőket mondja: „Én magam azt gondolom, hogy a kreativitás nem annyira a libidinális ösztönök szublimációját, mint inkább az önpusztító Thanatos-ösztönök csillapítását szolgálja.”¹²⁷

A kihívás magas fokú éberséget és felelősségérzetet is feltételez. De a rombolás megteremti a szabadság érzetét, és nagy erőt biztosít a művész számára. Az új létrehozása óriási erőfeszítésbe kerül, azonban a művész rendelkezik a feladat teljesítéséhez szükséges energiával. Így a műalkotás létrehozásának nekilátó festőben erőteljes feszültség van jelen. A készülő mű nagy kihívás szorongó érzetével szemben áll az a hatalmas szabadságérzet, amely minősége az előzőleg végrehajtott romboló eljárásnak köszönhető. (Valaminek a lerombolásához, amit más valaki -, de főképpen maga a festő - teremtett meg előzőleg, ismét nagy erő és bátorság szükséges. Ezért a végrehajtott destruktív eljárás megelégedettsége idézi elő a szabadság, és egy még nagyobb erő érzetét.)

¹²⁵ Ehrenzweig (1953) 73. o.

¹²⁶ Weisberg (1986) 110. o.

¹²⁷ xxx (1956) 50. o.

4.6. A művészi kreáció mint belső kényszer

„A festő feltöltődési és kiüresedési stádiumokon megy át. Ez a művészet lényege. Teszek egy sétát a Fontainebleau-i erdőben. Ott valóságosan megundorodom a zöld színtől. Hogy megszabaduljak tőle, ki kell öntenem ezt az érzést egy festménybe. A zöld az uralkodó szín. A festő úgy fest, mintha égető szüksége lenne rá, hogy megszabaduljon érzeteitől és látomásaitól.” (Picasso)¹²⁸

„Létezik egy belső késztetés, amely a kreatív folyamat háttérében van, és ami arra bírja rá a zsenit, hogy alkosson »nem azért mert ez feltett szándéka, hanem mert kényszer alatt van«.”¹²⁹ - állítja a kreativitást kutató N. D. Hirsch. „(...) ellenállhatatlan szenvedéllyel vonzódok a könyvekhez, szükségét érezve az állandó továbbképzésnek, tanulásnak, mint ahogy annak érzem szükségét, hogy kenyeret egyem.”¹³⁰ - írja Van Gogh. Leveleiből tudjuk, hogy hasonló fanatikus módon viszonyult a festéshez is.

Valóban igaz, hogy a művész nagyon erős belső késztetést érez az alkotás iránt. Ő csak a kreatív tevékenység révén tapasztalja meg „az egésznek lenni”- érzést (Maksay). Csak az alkotás révén „jut” levegőhöz, és ilyenkor érzi magát végre „embernek”. Az alkotótevékenységet megszakító köztes időszakok csak szünetnek minősülő intervallumok. Az idő, amit a művész nem alkotással tölt el korántsem olyan intenzív, mint az, amit az alkotófolyamat nyújt számára. Tehát ezek a nem kreatív időszakok pusztán csak várakozó, felkészülő periódusok a legintenzívebb érzés megélésére.

Azonban a művész úgyszólván mindig alkot, az alkotási folyamat köztes időszakaiban is. Azaz: megfigyeléseit, különféle tapasztalatainak összegzését az alkotó szemlélet vezérli. Továbbá arra törekszik, hogy a begyűjtött információk nagy részét felhasználva kreatív problémákat fogalmazzon meg, amelyekre a megoldást majd a műalkotás létrehozása fogja nyújtani. „(...) a kreatív ember többnyire belsőleg dolgozik.”¹³¹ Vagy ellenkezőleg, a már elkezdett munka megoldásának lehetőségeit kutatja olykor tudatosan, olykor tudattalanul. (Lásd: *Az alkotó folyamat stádiumai* című fejezet *A lappangási stádium – Az inkubáció* című alfejezetet.) Ezért gondolom úgy, hogy a nem alkotásra szánt idő legalább olyan hasznos az alkotás szempontjából, mint a művek létrehozásának időszaka. Egyik tanárom a kolozsvári

¹²⁸ Kreitler and Kreitler (1972., ed.) 51. o.

¹²⁹ Stein and Heinze (1960., eds.) 195. o.

¹³⁰ Van Gogh (1964) 21. o.

¹³¹ Smith (1959., ed.) 31. o.

Vizuális Művészeti Akadémián mondta: Nem is az a fontos, hogy mit alkotsz az órán, hanem az, mit csinálsz - azaz mire gondolsz - a szünetben! Ő ezzel arra a belső kényszerre utalt, amely az alkotó embert jellemzi, és amely nem biztosít számára nyugalmat; a belső kényszer eredményeként nagyon gyakran az alkotás problémáival foglalkozik.

Visszatérve az „egésznek lenni érzés” utáni vággyal kapcsolatos gondolatra, szélsőségesen fogalmazva a művész valóban csak az alkotás pillanataiért él. „»A kreatív embernek alkotnia kell ahhoz, hogy egésznek érezze magát, és a túléléshez szüksége van erre az érzésre«. A kreativitás előtt az alkotó egyén a »nem-lét-állapotában van«. Az alkotás után pedig egy »felszabadultság« érzés jelentkezik, ami annak köszönhető, hogy létrehozott valami létezőt a nem-létből.”¹³² Így tehát az egyedüli kiút „az egésznek lenni érzés” felé maga az alkotás.

Tudjuk, hogy a játékkal egy kategóriába sorolt kreatív tevékenység együtt jár egy korlátlan ideig ható koncentráció-képességgel. Az alkotás mint belső kényszer egyik megjelenési formája az erőteljes összpontosításra való hajlam. A művészember erős késztetést érez arra, hogy elvont problémákkal foglalkozzon. A nem mindennapi feladatok keresése biztosítja számára azt az elmélyülést és koncentrációt, amely vágyakozásának tárgyát képezi.

Az elmélyült munka révén a művész környezetével fenntartott kapcsolata teljesen megszűnik, azaz nem vesz róla tudomást. (Ismerjük az érzést, hogy ha valami érdekel bennünket, akkor kizárólag csakis arra a dologra tudunk koncentrálni.) Mivel hosszabb ideig szinte teljesen másban vett részt egész lényével, ezen állapot megszűnését követően - amint az alkotó felocsúdik elmélyültségéből - friss szemekkel látja a világot. Ilyenkor szinte elkerülhetetlen, hogy elcsodálkozzon a világ dolgain. A csodálkozás révén újabb megismerésre van ösztönözve, tehát egy újabb alkotás létrejöttének feltétele kínálkozik számára. Így az elmélyüléssel és felocsúdással járó elcsodálkozás egymást kondicionáló tényezőkké válnak egy zárt körforgásban.

Sok szó eset már az ihletett állapotban megtapasztalt, az alkotás megvalósulását sürgető majdhogynem kezelhetetlen vágyról. Maksay László *A műalkotás születése* című könyvében a vágy magasabb fokát „szenvédélynek”¹³³ nevezi. Ezt az állítást egy olyan szövegrésszel támasztja alá, melyben leírja Uhde áradozását egykori mesteréről, Munkácsy Mihályról, akit *Krisztus Pilátus előtt* című képének festése közben látott 1880 nyarán: „»Szívvel lélekkel ott csüngött a munkáján (...) magából kikelve, tüsszel rohant a munkába.

¹³² Stein and Heinze (1960., eds.) 246. o.

¹³³ Maksay (1966) 42. o.

Felgyúrt ingujjal, mint egy mázolólegény tombolt ide-oda a képen, míg végül türelmetlenségtől lebírva, puszta kézzel markolt a festékbe, és egyre szélesebb foltokban alakította képét».¹³³ Az idézetben körülírt viselkedésmód szemléletes példája az alkotásra ösztönző belső kényszer megnyilvánulásának.

4.7. A művészi kreáció mint kifejezésvágy

»(...) ha gondolatokat, eszméket kívánunk közölni, szavakat használunk; ha azonban érzéseket, érzelmeket akarunk átadni, a plasztikus művészeteknél, különösen a festészetnél jobb közvetítőt nem találhatunk«.(Herbert Read)¹³⁴

A kreatív egyének beazonosításával foglalkozó Eiduso Bernice T. azt állítja, hogy „a művészek motivációi közé sorolható mind az elismerés, mind pedig az önkifejezés utáni vágy».¹³⁵

Véleményem szerint egy műalkotás létrejöttét nagymértékben meghatározza a művész feltartóztathatatlan kifejezési vágya. Ilyenkor a mű olyannyira kikívánczik a festőből, hogy a művész közreműködése ennek létrejöttében szinte életbevágóan szükségszerű. A kifejezés iránti vágy azonban összefonódik az esztétikum eszméjével. A festőnek és a művésznek általában erőteljes belső szüksége van arra, hogy elcsodálkozzon és megilletődjön egy esztétikai kategóriától, amely a legtöbb esetben a szép fogalmát jelenti. A festő erőteljes vágyát, hogy érzéseit, gondolatait kifejezze, a képzőművészeti szimbólumok formájában tudja megtenni.

Korábban már esett szó arról, hogy a gondolatok az érzelmekből születnek. „A művészi alkotás megindítója valamilyen uralkodó érzelem vagy hangulat».¹³⁶ Mert az, ami megindítja a kreativitás folyamatát, az nem egy racionálisan kigondolt valami, hanem egy tapasztalat. Ilyen érzelmek alapján fejlődnek ki, és csoportosulnak a gondolatok, mert „a válogatást, a kiküszöbölést ezek a nagy ellenőrzők végzik a szellemi munkásságban».¹³⁶ Az érzelmek szülte gondolatok csoportosulásának értelmét a képzelet adja meg. A képzelet az, amely alakítja a művész gondolatmenetét. Tudjuk, hogy a képzelet egy eszköz a vágyak megvalósítására, ezért az érzelmek kifejezői, megtestesítői alkotják a képzelet tartalmát. És

¹³⁴ Alschuler & Hattwick (1947) 7. o.

¹³⁵ Stein and Heinze (1960., eds.) 291. o.

¹³⁶ Oláh (1926)

ez olyannyira így van, hogy - amint Oláh Gábor is írja - ha ismerjük egy művésznak az uralkodó érzését vagy érzéseit, kulcsot kaphatunk alkotásainak jelleméhez.¹³⁶ Azonban ami elindítja a teremtő művészi képzelőerőt, az az intuíció. (Az intuíció annyi mint „ösztönszerű rábukkanás nem is sejtett igazságokra vagy szépségekre”, „a megsejtés, a belső meglátás művészi ösztöne.”¹³⁶) (A pszichológusoktól tudjuk¹³⁷, hogy az intuíció is az érzelmekben rejlik.) Az intuíció irányt mutat a képzelet számára annak érdekében, hogy mielőbb és a leghatékonyabban beteljesítse az egyén vágyát; azaz ebben az esetben, hogy megvalósítsa a művészi eszményt.

Így a kifejezésvágy, tehát az érzelem csak a képzelet és az intuíció segítségével válik művészetté. Az érzelemnek megindító szerep jut, miközben a létrehozó a fantázia, a képzelőerő. A tudattalanból hirtelen feltörő érzelmeket a képzelet képes formába önteni. A fantázia, a képzelőerő képei a kifejezés által öltének látható alakot. Az alkotás nem más, mint erre a művészi megformálásra való törekvés. A művész azon dolgozik, hogy kézzelfogható alakot adjon érzelmeinek, képzeletének. Olykor azt is érzi, hogy a formák mindig is benne voltak, csak épp nem tudta őket megragadni és megmutatni. A festő azonban képzelete ihletett állapotában megtalálja az érzelem kifejezésére legalkalmasabb művészi formát.

Gyakran a művész alkotói ösztönzését nem elégíti ki egy véglegesnek tűnő forma. Amint teljesítette küldetését, és formában öntötte azt, ami kikíváncozott belőle és egyben nyomasztotta őt, ezzel szinte egyidejűleg a végső forma kiürülni látszik. Ismét arra érez késztetést, hogy megkísérelje a lehetetlent. Ezzel kapcsolatban Ehrenzweig a művész munkáját sziszifuszinak ítéli meg, olyannak, amelyet soha sem lehet befejezni: „A művész feladata hasonló Sziszifuszéhoz – soha sem befejezett.”¹³⁸ A művész minden próbálkozás után úgy fogja érezni, hogy valami kimondatlan maradt. Úgy érzi, hogy nem merítette ki teljesen a művészi üzenet lehetséges tartalmát.

4.8. A művészi kreáció mint az életérzés mélyítésének vágya

Azért jó az alkotófolyamat közben élni, mert ilyenkor az ember mindent nagyon intenzíven él meg –, a lehető legintenzívebben. „(...) azt az élményt, amit fizikai tevékenységgel párosul, általában mélyebben éljük át. Miután a műalkotás szellemi

¹³⁷ Lásd: Kris (1952) *Psychoanalytic Explorations in Art*

¹³⁸ Ehrenzweig. (1953) 75-76. o.

folyamata fizikai tevékenységhez kötött, intenzívebb pszichológiai élménnyel is jár.”¹³⁹ - írja Maksay László. Tehát, amit lerajzolunk, lefestünk, azt mélyebben éljük át, és így jobban megismerjük. Így a megismerési folyamat elmélyültebb életérzést eredményez. Ilyenkor a művész úgy érzi, tisztábban látja a dolgokat, megérti ezek szerepét a világban, a köztük lévő összefüggéseket felismeri. Továbbá mivel a dolgokat ismerni véli, azt is érezheti, hogy ezeket uralni, manipulálni és befolyásolni képes. Hiszen tudjuk, hogy amit egyszer megfogalmaztunk, afelett bizonyos mértékben úrrá is leszünk. (Ilyen értelemben lehet összehasonlítani az alkotást az isteni teremtés aktusával.) A művész ereje pedig abban áll, hogy megszerzett ismereteit építő jellegű célokra használja fel. A művész adni szeretne embertársainak; gyarapítani azok tudását és szellemét, megosztani velük mindazokat az ismereteket, melyekre szert tett a világ megismerése során.

Ugyanakkor valaminek a beható ismerte, a felette gyakorolt hatalom a felszabadultság érzést eredményezi – egyfajta szabadságérzetet. A szabadság érzete együtt jár az erő érzetének megtapasztalásával. Az erő megfelelő alap és segítség a félelem leküzdéséhez. Itt azokra a félelmekre gondolok, amelyek munka közben merülnek fel az alkotóban. Ezt a problémát viszont a következő alfejezet tárgyalja bővebben.

4.9. A művészi kreáció mint a lelki egyensúly kialakításának vágya

4.9.1. Bevezetés

Mint minden más élőlényé, az ember élete, szervezete is a belső világ és a környezet kapcsolata, illetve ezek kölcsönhatása által létezik. (Azért tudok „én-t” mondani, mert van „te”). Bizonyíték erre a látás módjának elsajátítása, amelyről már szó volt a *Kreativitásról általában* című fejezet *A látás mint a kreativitás első feltétele* című alfejezetében. A látószerv, ha egészséges, akkor teljesíti rendeltetését és lát, avagy vizuálisan felfedez. Ugyanakkor ezzel egy időben érvényes Jonathan Richardson állítása - „Nagy igazság az, hogy senki sem látja, milyenek a dolgok, aki nem tudja, hogy milyeneknek kell lenniük.”¹⁴⁰ -, miszerint az ember csak akkor látja a dolgokat, ha tudja, hogy mi az, amit látnia kell. Ezért mindennek a létrejöttét két ellentétes dolog idézi elő. Így az élet a változás, a külső és a belső világ kölcsönhatásaiból jön létre. Ez a törvény érvényes a fizikai és a szellemi létünkre egyaránt. Ugyanakkor csak abban az esetben beszélhetünk tényként a létezésről, ha vannak kiegyensúlyozott időszakai is, amikor az emberi szervezet és a környezet kölcsönhatásai

¹³⁹ Maksay (1966) 31. o.

¹⁴⁰ Gombrich (1972) 22 o

minimálisra csökkenek. Ez az egyensúlyi állapot azonban, amelyet előzőleg elértünk, külső körülmények hatására ismét felborulhat. Ezt azután újból helyre kell állítani. Az ember pszichéjében vágyak fakadnak, vagy az embert olyan lelki sérülések érik, amelyek feszültséget okoznak benne. Az élet egyensúlyi törvénye ebben az esetben is megkívánja ezeknek a feszültségeknek a csökkentését. A lelki egyensúly kibillenéseit cselekvéssel szoktuk helyreállítani oly módon, hogy megpróbáljuk kiiktatni az egyensúlyvesztés okait. Vannak azonban olyan egyensúly nélküli állapotok, amelyeket nem lehet cselekvéssel megszüntetni. Ilyenkor ezen állapotoknak és lelki alkatunknak megfelelő módon igyekszünk megszabadulni a lelki tehertől. Mindnyájan tapasztalhattuk már, hogy a beszéd általi feldolgozás csökkentheti a lelki feszültséget. Maga az alkotó tevékenység is lehet egy ilyen fajta kibeszélés. Így az alkotás egyes művészek kezében eszközzé válik a lelki egyensúly kialakítására.

4.9.2. A szellemi feszültség csökkenése

Ma már közismertté vált Freudnak az a híres elmélete, miszerint: „alkotásában a művész olyan tudatalatti vágyakat fejez ki szublimáltan szimbolikus formában, melyeket a felettes Én, elnyom és féken tart...”¹⁴¹ „Nem tudunk elképzelni egy igazi művészt, aki teljesen egészséges pszichikai szempontból. Minden művész első sorban egy frusztrált ember (...).”¹⁴² álltja **Dr. N. N. Dracoulides**, az egykori Mentál Higiénés Európai Egyesület elnöke. Az orvos véleményével megegyezik a művészé, az 1929-es év irodalmi Nobel díjas írójáé, Thomas Mann-é is, aki a következőképpen nyilatkozik: „»Az irodalom nem hivatás, hanem sorscsapás (...).« (p.50) »alapjában véve egy egyenes ember, aki egészséges és normális nem ír, nem játszik és nem is komponál«.”¹⁴³

A „lelki egyensúly kialakításának vágya”¹⁴⁴ (Maksay) fontos szerepet játszik egy mű megszületésekor. Talán a legjobb példát Toulouse-Lautrec szavai szolgáltatóják erre, aki azt mondja: ”»Hogy ha a lábam kissé hosszabb lett volna, biztos, hogy nem festészetre adom a fejem«.”¹⁴⁵ Szenvedésként megélt fizikai hiányosságának elviselését a festő a művészetbe való meneküléseként próbálta megoldani. Művészete mintegy kompenzációja volt szomorú létének. Hasonlóképpen történt ez a magyar származású mexikói festő, Frida Kahló esetében

¹⁴¹ Kreitler and Kreitler (1972., ed.) 60. o.

¹⁴² Dracoulides (1952) 94. o.

¹⁴³ Dracoulides (1952) 100. o.

¹⁴⁴ Maksay (1966) 40. o.

¹⁴⁵ Dracoulides (1952) 103. o.

is, hiszen műalkotásainak legnagyobb része arra szolgált, hogy fizikai és lelki fájdalmának okát megfestve megkísérelje az ezektől való megszabadulást.

A pszichológusok szerint bármilyen téren kielégületlen az ember, elfordul a valóságtól, és egész érdeklődését egy képzeletbeli világ felé fordítja. A többi emberekhez képest a művész kitüntetett szerepnek örvendhet, mert a művészet lehetőség számára, hogy visszatérjen a valóságba. N. N. Dracoulides azt mondja, hogy a művész „szélsőségesen erős belső indulatoktól fűtve elismerést szeretne nyerni, hatalmat, gazdagságot, dicsőséget és a nők szerelmét.”¹⁴⁶ Hasonlóan vélekedik Jean-Frois Wittman, akit Dracoulides idéz könyvében: „»A művészi alkotások (mint a tudatlan álmodozás, az álom, a szimbólum, a mítosz, a hallucináció) rokon jelenségek, amelyek annak a sikertelen vágynak következményei, hogy valaki elégedett legyen a valóságban.«.”¹⁴⁷ (Ezzel kapcsolatban Ernst Kris, a pszichoanalitikus a következő kérdést teszi fel: „Milyenek lehettek azok az emberek, akik ezeket az alkotásokat készítették (...)?”¹⁴⁸, valamint ezt a továbbiakban meg is válaszolja: „(...) jelenleg a pszichoanalízis teljes rendszere a legjobb feltételeket biztosítja arra nézve, hogy megértsük és előrejelezzük az emberi viselkedést.”¹⁴⁹ Ebből az elméletéből kiindulva pszichoanalitikusok tollából temérdek tanulmány született a művész indítékai (serülések és traumák) és megnyilvánulásai, valamint a műtárgy tartalma közötti kapcsolatáról. (Pl.: Sigmund Freud: *Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke*.¹⁵⁰)

Láttuk azt, hogy az ember életének minden pillanatában a fizikai és a pszichikai egyensúlyra törekszik. Freud az „örömelvet” úgy értelmezte, hogy: „a kellemetlen feszültség mentális eseményeket aktivizál, és olyan utat követ, amely elvezet a feszültség csökkenéséhez.”¹⁵¹ De az emberi szervezet elviselhetetlenül statikus koncepciójához jutunk, ha elfogadjuk azt az állítást, miszerint az emberi szervezet csak akkor és azért kényszerül cselekvésre, hogy a nyugalmi állapotot helyreállítsa. Freud felfogását általánosítva, azt kéne gondolnunk, hogy életünk nem áll másból, mint a lelki világunkban bekövetkezett egyensúly kibillenéseinek helyreállításából. Nem tartom igaznak azt, hogy a tevékenységre való belső késztetés - beleértve a művészi tevékenységet is –, csak azért merülne fel, hogy helyreállítsa lelki világunk felborult nyugalma. A fent említettekkel ellentétben tudjuk, hogy az ember leginkább a mozgásban, a változásban, a cselekvésben leli örömét. Véleményem szerint számtalan tudományos felfedezés nem pusztán csak annak köszönhető, hogy az ember

¹⁴⁶ Dracoulides (1952) 98. o.

¹⁴⁷ Dracoulides (1952) 95. o.

¹⁴⁸ Kris (1952) 13. o.

¹⁴⁹ Kris (1952) 16. o.

¹⁵⁰ Freud (1982) 253. o.

munkával próbálta levezetni idegességét, hanem annak is, hogy hajtotta a kíváncsiság, vagy egyszerűen örömet jelentett számára egy bizonyos dologgal való foglalkozás. (Például az ember nem azért ment fel a holdra, hogy valamilyen lelki traumáját kompenzálja, inkább az a vágy hajtotta, hogy jobban megismerje a világot.) Ha az alkotások csak a lelki traumák kiiktatására születtek volna, akkor a műalkotások csak jajveszékelések lennének, a művész lelki állapotának megtestesülései és közvetítői.

Úgy gondolom: ahogyan minden létrejöttének két szélsőséges, egymásnak ellentmondó oka van, úgy ugyanez igaz a műalkotások születésével kapcsolatban is. Egy nagyon világi példával élve azt mondhatom, hogy rágom a rágógumit, mert ideges vagyok, és fordítva is: azért vagyok ideges, mert rágom a rágógumit. Így egy alkotás keletkezének az okát sem lehet csak egy irányból származónak tekinteni.

Már korábban említettem, hogy az elmondás csökkenti a fájdalom mennyiségét. A festő esetében az elmondás megfelelője a festmény. Ezek szerint az alkotás témája tükrözheti a belső feszültség tartalmát, vagy pedig az alkotás lehetőséget nyújt a művész számára, hogy munkáját fegyverként használja fel azokkal szemben, akik bántalmazták. Tehát ilyen módon a művész meg tudja festeni azt, ahogyan szeretné, hogy a dolgok megtörténjenek a feszültségérzet megszűnésének érdekében. Michelangelo például a Sixtusi Kápolna nyugati falán szereplő *Utolsó ítélet* című freskójában a pokolba zuhanó figurák közt egy-két haragosát is megfestette.

Közismert dolog az is, hogy a fizikai tevékenység csökkenti a pszichikai feszültséget. A képzőművészeti alkotás főképpen cselekvéssel jár. Így ez is megnyugvást hozhat a művész számára. *Az alkotó folyamat stádiumai* című fejezet *A lappangási stádium - Az Inkubáció* című alfejezetében szó volt arról is, hogy a megvilágosodás előtti stádiumban a művésznek kontrollálatlan motorikus megnyilvánulásai lehetnek. Ez is a belső feszültség jele. Az inspirációval együtt járó erősen felfűtött állapot feloldásához is segítséget nyújthat ez a tevékenység. Madáchról tudjuk, hogy *Az ember tragédiája* nagy részét járkálva írta. „Lenau-ról, a magyar születésű német költőről feljegyezték, hogy írás közben olyan idegesen rángatózott a lábával, hogy az íróasztala előtt a lába egészen kivájta a padlót.”¹⁵² „A művészi munka feszültség-levezető, illetve megnyugtató szerepéről vall Michelangelo egyik szonettje: »Életem futása immár véget ért/ Meg nem nyugtat már véső vagy ecset«.”¹⁵³

¹⁵¹ Arnheim, R. (1979) 49. o.

¹⁵² Lombroso (1998) 10. o.

¹⁵³ Maksay (1966) 43. o.

Utoljára, de nem utolsó sorban, az embert megnyugtatja az, amit szeret csinálni. Még akkor is, ha -, mint Henry Moore - olykor csak firkálgat a ceruzával, minden cél nélkül, mert valóságos biológiai élvezetet nyújt egy kedvelt anyag érintése, megnyilvánulásnak figyelemmel követése.

Ami miatt az energia-többletből származó kreativitás megsérülhet például az lehet, amikor a művész más kifejezési módokon próbálja megfogalmazni érzéseit, gondolatait, mint amelyről már korábban bebizonyosodott, hogy segítségével a legtöbbet tudja elmondani arról, amiről véleménye van. Henry Moore ezzel kapcsolatban a következőket írja: „Rossz döntés egy szobrász vagy festő részéről, ha túl gyakran beszél vagy ír a munkájáról. Feloldja a feszültséget, ami viszont szükséges a munkájához. Azzal, hogy megpróbálja kerek mondatokban és logikus precizitással kifejezni céljait, könnyen elméletieskedővé válik, és tényleges munkája a szavak és logika szintjén megfogalmazott koncepciók rabja lesz.”¹⁵⁴

4.9.3. A fájdalom katalitikus szerepe a művészetben

Nagyon sok művész ír a fájdalom katalitikus szerepéről a művészetben. Talán a legjobb példát erre Millet szavai szolgáltatják: „»Még akkor is, hogy ha lenne erőm arra, hogy megszüntessem a fájdalmat, nem tenném meg, mert a művészt az alkotásra ez készíteti.«”¹⁵⁵ Van Gogh, három napos böjtölés után kölcsön kért egy kis összeget Wessenbruchtól, egy elismert és gazdag, de felületes festőtől, aki visszautasította a következőket mondván neki: „»Ez lehetővé teszi, hogy igazi művész váljon belőled. Minél többet szenvedsz, annál hálásabbnak kell lenned a sors(od)nak. Így születnek meg a nagy festők. Egy szenvedő szív végtelenszer alkalmasabb az alkotásra, mint egy vidám és boldog szív... Már csupán a szerencsétlenségtől is sugárzik a művész. Éhes vagy? Szenvedsz? Gyötrődsz? Kétségbe vagy esve? Köszönd meg. A művészet megajándékozott téged, te vagy a választottja.«”¹⁵⁵

A fájdalomnak jelentős szerepe van a művész életében. A fájdalom olyan állapotot idéz elő, mintha veszélyhelyzet lenne, és ezért éberén tart. Az éberség pedig az alkotás folyamata közben fokozottabb befelé figyelésre sarkall. Így a megfigyelő képesség jobban működik, és az alkotó egyén hajlamosabb meglátni a lényegét. Az éberséggel együtt jár a bátorság, melynek következtében kevesebb érzelmi participációval tudunk szembenézni az

¹⁵⁴ Brewster (1952) 68. o.

¹⁵⁵ Dracoulides (1952) 101. o.

alkotómunkával járó döntések nehézségével. Ennek következtében a művész nem riad vissza ezek leküzdésének nyomasztó feladatától.

Mivel vészhelyzetben minden érzékszervünk riadóban van, ilyenkor jobban érzékeljük a külvilágot is. Hasonló dolog történik a festő esetében mesterségének anyagai használata közben. A kifejezendő eszmei lényegre való összpontosítással egy időben tud legjobban figyelni az anyag viselkedéséből adódó véletlenekre, melyek a munkába való belefoglalása oly lényeges ennek minőségére nézve. (Ilyenkor válik például erőteljessé az az érzés is, hogy az, amin dolgozik, az egy síkfelület, amelyre festékanyagot hord fel ecsettel, ujjal, ronggyal, stb., és hogy például az a madár, amit fest, az nem madár, hanem festékből és vászonból van.)

Az is közismert tény, hogy ha valami másra figyelünk szenvedésünk alatt, akkor ezt nem érzékeljük annyira erőteljesen. Az alkotás ilyen figyelemelterelő eszköz a művész kezében. Ugyanakkor, a másra való figyelem összpontosítása lehetőséget biztosít annak a távolságnak az elnyeréséhez, amely szükséges a higgadt döntés meghozásában.

4.9.4. A neurózis problémája a kreációban

Freud azt állítja, hogy az ember, aki egész figyelmét a képzeletbeli világ felé fordítja, valamint azok a vágyak felé, amelyeket ez megteremt, aki a valóságot a képzelgéssel váltja fel, könnyen eljuthat a neurózis állapotába. Tudjuk, hogy nagy számban voltak és vannak olyan művészek, akik aktivitásuk ideiglenes megszűnését egy neurotikus állapotnak köszönhetik. Viszont a művész legtöbbször tisztán látja betegségét, és azt is tudja, hogy bizonyos fokig ez az, ami őt munkára készíti. Így tehát a művész legtöbbször fél a kezeléstől, mert attól tart, hogy elveszítheti alkotóképességét, hogy kreativitásának forrása megsérülhet. Ez azonban nem jelenti azt, hogy egy művésznek feltétlenül neurotikusnak kell lennie ahhoz, hogy alkotni tudjon. „Mellesleg, hiba azt gondolni, hogy neurotikus csodabogárnak kell lenned és – ahogy mondani szokás – alkalmazkodásképtelennek (...) ahhoz, hogy művész legyél.”¹⁵⁶ írja Paul Smith. Ezzel a gondolattal kapcsolatban – a lángész figyelembe véve – A. C. Jacobson egészen sarkalatosan fogalmaz: „»A zsenialitás előidézhetheti az örültséget, de sem az örültség, sem az örületre való hajlam nem idézhet elő zsenialitást«. (...) A zsenialitás nem betegség.”¹⁵⁷ Tehát lefokozva a zsenialitás problémáját a tehetséges művészi egyénekre, azt mondhatjuk, hogy a tudatosan felvett és alkalmazott kiszámíthatatlan viselkedés nem fog minőségi művészi alkotásokat előidézni.

¹⁵⁶ Smith (1959., ed.) 27. o.

¹⁵⁷ Stein and Heinze (1960., eds.) 347. o.

Azok a kutatók, művészek, akiket saját eszméik mélyen foglalkoztatnak, általában magukba fordultak, és kevésbé vesznek tudomást a külvilágról. Ezért gyakran betegeknek tűnhetnek embertársaik számára. „(...) az alkotó tartományban az ügy iránti szenvedélyes odaadás (megfelel a téveszmének), fokozott fantáziaműködés (megfelel a hallucinációnak), egyoldalú érdeklődés (megfelel a szellemi vakságnak), egy eszméért való önfeláldozás (beteges megszállottság).”¹⁵⁸ Azonban sok orvos véleménye megegyezik abban, hogy az alkotás megszületése egy megvilágosodott pillanatban történik. „Azt persze nem lehet kétségbe vonni, hogy vannak és voltak kifejezetten paranoid vonásokkal rendelkező művészek, írók, tudósok. De amennyiben alkottak valami jelentékenyvet akut betegségeikben, ez nem a paranoia következtében, hanem annak ellenére történt.”¹⁵⁹ Hasonlóképpen nyilatkozik a nagy festő, Van Gogh is: „Nem szabad azt hinni, hogy azok, akik egészségileg egészen vagy félig tönkrementek, a festészet szempontjából mit sem érnek. (...) *Lehet mindenféle baja, ettől a munka nem szenved hátrányt.*”¹⁶⁰ [saját kiemelés]

A művész tudatában van alkotásának fontosságának, mint valamivel, amit embertársainak szán. Azt is tudja, hogy „a művészet megnyilatkozás, a lélek megnyílása”¹⁶¹, hogy a hiányt szenvedő szellem egészségi állapotát a mű szükségszerűen tartalmazza. Hiszen, mint ahogy *A kreativitás mint kifejezési vágy* című alfejezetben láthattuk, a művész alkotás közben a saját tudatalattijából jövő indulatoknak és érzéseknek olyan formákat ad, azokat a képzőművészeti szimbólumokat találja meg, amelyek a legmegfelelőbbek ezek kifejezésére. Tehát ha az alkotó egyén szellemi egyensúlya megsérül, a hivatástudattól vezérelve küzdeni fog betegsége ellen annak érdekében, hogy alkotásának művészi tartalma kizárólag építőleg hasson a közönségre. Ilyenkor következik be az, hogy a művész tudatlanul, vagy ellenkezőleg, tudatosan szünetelteti alkotói tevékenységét mindaddig, ameddig az egyensúly helyre nem áll. „A produktív embertípusnál az akarat uralja és kontrollálja (de nem ellenőrzi) az ösztönöket. (...) Az átlagember elfogadja saját magát, míg a neurotikus és a művészi hajlamú típusok felhasználják az akaratukat, hogy átalakítsák önmagukat.”¹⁶² Mivel a művész ismeretében van a formát alakító eljárásnak, úgy gondolom, hogy a munkájából származó tapasztalatokat bizonyos fokig alkalmazni tudja az önformáló tevékenységben is. Beazonosítja és tanulmányozza fogyatékoságát, és az akarat és az ismételt kiküszöbölő eljárás alkalmazásával ezt képes megszüntetni. (Természetesen a fogyatékoság kiiktatására

¹⁵⁸ Halász (1983., szerk.) 127. o.

¹⁵⁹ Halász (1983., szerk.) 130. o.

¹⁶⁰ Van Gogh (1964) 143. o.

¹⁶¹ Oláh (1927)

¹⁶² Stein and Heinze (1960., eds.) 260. o.

alkalmas eljárást saját magának kell megtalálnia, – tehát ez egyénre szabott – éppúgy, mint ahogyan mindig meg kell találnia a megoldást egy-egy alkotói probléma megoldására.) De a művész önformáló, bizonyos mértékig öngyógyító képessége csak kisebb fokú szellemi sérülések esetében hatékony.

Mivel, amint láthattuk, a művészi alkotómunka hozzájárul a művész belső feszültségeinek levezetéséhez, a művész tudatosan fog folyamodni az alkotáshoz, mint egy terápiás módszerhez. Tehát a művész számára életfontosságú szükségletté válik az alkotás. Az alkotás pillanatában, ha volt is, minden neurotikus tünet (nyugtalanág, felfokozott motorikus tevékenység, stb.) megszűnik. Brain hasonlókat állít a kivételes tehetségű művészekről, a zsenikről: „Az intelligencia és a kifejezési erő lehetővé teszik a zseni számára, hogy kiaknázza az »ideges állapotot«, ami egy közönséges embernél neurózist eredményez.”¹⁶³

Valóban, az alkotó ember felhasználja ideges természetét arra, hogy alkosson. A művészt érzékenysége változtatja egy idegesebb alkattá, vagy fordítva, mint ahogyan Van Gogh mondja: „az ideges ember érzékenyebb és finomabb.”¹⁶⁰ Révész Géza a következőkkel magyarázza a művész ideges természetét: „(...) az intenzív alkotó tevékenységet folytató ember – részben természettől (öröklés, hajlamok), részben erős igénybevétele, feszült koncentrációs munkája, erős ösztönei és elfojtásai miatt – idegesebb vérmérsékletű másoknál.”¹⁵⁹ A kreativitást kutató W. Edgar Vinacke pedig nem tulajdonít nagy figyelmet a művész túlzott érzékenységének és idegesebb magatartásának: „»A személyiség vonatkozásában nincs okunk feltételezni, hogy a művészek, mint művészek különböznek a nem művészeketől.« (...) a művész talán gyakorlottabban és jobban használja ki észleleti és érzelmi reakcióit.”¹⁶⁴

Mint konklúziót e fejezetben leírtak értelmében ismét Brain szavait szeretném idézni: „(...) sok tényező szerencsés egybeesése képessé teszi az alkotókat arra, hogy saját javukra fordítsák érzékenységüket, mániás–depressziós hajlamaikat és rögeszméiket annak érdekében, hogy fokozzák kreatív munkájukat és mondanivalójuk legyen mások számára. A közönséges ember esetében e speciális intelligencia, illetve kifejező erő híján, ugyanezekre a tulajdonságokra úgy szokás tekinteni, mint neurotikus és szociális fogyatékokra.”¹⁶⁵

¹⁶³ Stein and Heinze (1960., eds.) 100. o.

¹⁶⁴ Stein and Heinze (1960., eds.) 40-41. o.

¹⁶⁵ Stein and Heinze (1960., eds.) 101. o.

4.9.5. A művész tudatalattival való kapcsolata

Korábban már olvasható volt, hogy a művészek attól félnek, hogy ha a kreativitásuk forrása -, azaz tudatalattijuk - elemzés tárgya lesz, akkor elveszítik kreatív képességüket. „A tapasztalat viszont azt mutatja, hogy a kreatív gátlások gyakrabban szűnnek meg, mint ahogy kiapad a kreativitás.”¹⁶⁶

A művész egyik legkiemelkedőbb tulajdonsága az, hogy tisztában van azzal, amit csinált. Azonban ez mindig csak a művészi cselekvés után válik tudatossá. Tudjuk, hogy minden cselekvés részben tudatalatti – így a festészet is. Ezért az alkotás pillanata előtt, vagy közben az alkotó nincs teljes mértékben tisztában azzal, amit ki akar fejezni. A művésznek lehet egy előzetes elképzelése, de a mű tartalma csak az alkotás folyamatában mutatkozik meg, ölt formát és válik tudatossá. Az alkotó folyamatnak tehát az a szerepe, hogy tudati felszínre hozza a tudatalattiban elrejtett alaktalant. Arról a művésről, aki ezt megtapasztalja Dr. Gregory Zillborg a következőképpen ír: „(...) az az érzése, hogy valamit tud róla, de valójában nem így van (...). Ennek oka nem abban keresendő, hogy olyan alacsony lenne az intelligencia hányadosa, mint egy félnótásnak, vagy mert ostoba, netán neurotikus, hanem abban, hogy amit a művész szeretne kifejezni, lelke legrejtettebb zugaiban található, és mindenekelőtt öntudatlan.”¹⁶⁷

Az alkotás egy olyan tevékenység, amelyben nem lehet hazudni. Ha nem a mű tartalma, akkor az anyagi kifejezés eszközei (a képzőművészi nyelvi eljárások: formamegfogalmazás és- alakítás, színhasználat, ritmus, vonalvezetés, stb.) magukban hordozzák a művész lelkiállapotának legkisebb rezdüléseit is. Tehát a művész mindenképpen felfedi magát.

Azonban az alkotás befejeztével a festőnek vállalnia kell a mű közszemlére tételét. (Erről a felelősségteljes feladatról bővebben szó lesz *A tehetség összetevői* című fejezet *A nem specifikusan képzőművészi tehetséget meghatározó tulajdonságok jelentősége a kreatív tevékenységben* című alfejezet *Kockázatvállalás az alkotásban* című cikkelyében.) Természetesen nagyon fontos a művész számára a szakma véleménye azzal kapcsolatban, hogy sikerült-e jó minőségű alkotást létrehoznia. A művész tudni szeretné, hogy a műben felvetett probléma megfogalmazása aktuális-e (vagy netán a legjobb esetben meghaladja korát), hogy a legalkalmasabb anyagot választotta-e ki és használta-e az eszmei tartalom félreérthetetlen kifejezésére. De mindezek mellett pont az eszmei tartalom, vagy az ennek kifejezésére szolgáló formai repertoár az, ami miatt a festő aggodalmat érez. Van úgy, hogy

¹⁶⁶ Stein and Heinze (1960., eds.) 215. o.

¹⁶⁷ Smith (1959., ed.) 24. o.

olyan érzéseket és gondolatokat mutat meg munkájában, amik azért újak, mert még senki sem hozta ezeket felszínre, vagy pedig tabunak számítanak politikai, morális vagy akár etikai szempontokból. Ezek olyan érzések és gondolatok, amelyek a legmesszebbmenőbben a tudatalatti részei. Emiatt a művész gyakran szorong, amikor meg kell mutatnia alkotását.

A pszichológusok szerint¹⁶⁸ azonban a művész büntudatot érez a tudatalattiban, a tiltott területbe való behatolás miatt. Ezzel magyarázzák az inspiráció természetfeletti jellegébe vetett hitet is: „(...) két célt szolgál az inspirációba vetett hit: az egyik társadalmi, a másik pedig egyéni arculatú. Az az egyén, aki ezt vallja, mentesül a felelősség terhe alól. Az inspirált állapot feltételezése mellett nem ő tevékenykedik, hanem az isteni munkál általa.”¹⁶⁹

A műtárgy és a művész között az alkotó folyamat ideje alatt kölcsönös az egymásra hatás, ami addig áll fenn, ameddig nem születik meg az a harmónia, amely megjelöli az alkotás elkészültét. Rudnay Gyula szerint: „»A kép akkor van kész, mikor beáll a csend.«”¹⁷⁰ Nem csoda tehát, hogy oly szoros kapcsolat alakul ki a művész és alkotása között, illetve, hogy hosszabb-rövidebb ideig a művész azonosul munkájával, és nem tud tőle megválni. Ez abból fakad, hogy azon szükségletek megoldása, amelyek a műtárgy keletkezésének ideje alatt merülnek fel materiális szinten, csak a művész vívódás után meghozott döntése és cselekedete által elégíthetők ki, oldhatóak fel. Ezt a kötődést a pszichológusok ismét a tudatalattival hozzák kapcsolatba: „Mivel túl mélyen merült el a tudatalattival való kommunikálásban, a művésznek erős büntudata van. »Ez a büntudat köti a művészt alkotásához. Kevésbé szolgálja az ő javát, mint a nézőét. A művésznek csak akkor fogja a javát szolgálni, amikor azt érzi, hogy közönsége felmentette a tabuk túllépésének a bűne alól.« A közönség leképezve látja a szorongást - amely tudatalatti konfliktust idéz elő; a művész nagy tette az, hogy a szorongásait elviselhetővé teszi.”¹⁷¹

4.10. A művészi kreáció mint hivatástudat

„Nem tettem mást, mint kötelezettségemet: dolgoztam.” (Van Gogh)¹⁷²

Hivatással rendelkezni azt jelenti, hogy egy hangtól hívva lenni. Azt szoktuk mondani, hogy a hivatás sorsszerűen arra készíteti az embert, hogy elszakadjon a nyájtól és

¹⁶⁸ Pl.: Kris (1952) *Psychoanalytic Explorations in Art*

¹⁶⁹ Kris (1952) 294. o.

¹⁷⁰ Maksay (1966) 44. o.

¹⁷¹ Stein and Heinze (1960., eds.) 227. o.

¹⁷² Van Gogh (1964) 66. o.

ennek kitaposott ösvényeiről. Azoknak, akiknek hivatásuk van „egyszerre különböznek a többiektől, és érzik úgy, hogy egy olyan problémával kell szembesülniük, amiről a többiek mit sem tudnak (...).”¹⁷³ mondja Jung.

A legtöbb művész tudatában van tehetségének, akár ha az örökölt részére, akár ha a megszerzett részére gondol. Az örökölt rész valóban ajándék, a szerzett rész pedig sok felkészülés és munka eredménye. Amikor az ember ilyen dolgokat ismer fel magában, akkor megpróbálja ezeket a képességeket a lehető legjobban kihasználni. Legalábbis az oly nehéz és hosszadalmas munkával megszerzett részét nem szeretné veszni hagyni, mi több még tovább szándékozik fejleszteni. Ha az örökölt tulajdonságokra gondolunk, akkor mint ajándékba kapott képességeket a legtöbb művész tiszteletének vagy hálájának jeléül szeretné ezeket hasznosítani. És van egy harmadik - talán a legfontosabb - indok, ami által az alkotás a hivatástudathoz kapcsolódik: a művész tudja, hogy művészetével segíthet és adhat embertársainak, hogy gazdagíthatja szellemi világukat. „Nem azért rajzolok, hogy az embereket untassam, hanem, hogy megörvendeztessem, és figyelmessé tegyem őket olyan dolgokra, amelyek figyelemre érdemesek, de az, amelyeket nem mindenki vesz észre.”¹⁷⁴ írja, Van Gogh egyik levelében.

A művészet hatékony fegyver a művész kezében, hogy az emberek nevében harcoljon egy eszme érdekében. Számtalan alkotásában a művész elmondja és megörökíti a társadalom véleményét és igényeit, amelyekkel feltehetően tisztában van. „Akkor beszélhetünk hivatástudatról, ha a művészen bizonyos igazságok közlésének a vágya a társadalom alakítás vágyával, saját képességei pedig személyes tennivalójának tudatos felismerésével párosulnak.”¹⁷⁵ A művekben kinyilatkoztatott vélemény sokszor ütközik az adott korszak politikai, vallási, gazdasági, stb. eszméivel. A művész azonban kész vállalni az esetleges megtorlást is. Ő tudja, hogy a saját érdekein felül állnak más, fontosabb érdekek: az embereké.

Minden alapvető hasonlóság mellett a játék és a művészi alkotás között van egy jelentős megkülönböztetés. Addig, ameddig az első mulandó, addig a másodiknak megvan az állandóság-jellege. „Az állandóság igénye benne foglaltatik a kommunikáció iránti vágyban, abban a kívánságunkban, hogy a forma maradandó legyen a lehető legnagyobb közönség megszerzése érdekében.”¹⁷⁶ A szociális tényező fontos tulajdonsága a művészetnek. A művészen él a vágy, hogy a tapasztalatot átadja másoknak. Ő beteljesítettnek érzi szerepét,

¹⁷³ Kenmare (1960) 127. o.

¹⁷⁴ Van Gogh (1964) 63. o.

¹⁷⁵ Maksay (1966) 48-49. o.

ha látja, hogy az emberek megértettek valamit az alkotásából. „Megértheted milyen rendkívül jó, ha az embereknek tetszik a munkám. Olyan nagy öröm (...). Felfrissít, ha látjuk, hogy abból, amit kifejezni megkíséreltünk, valaki tényleg megérez valamit.”¹⁷⁷ írja Van Gogh.

Azonban az alkotások, ez esetben a festmények nem csak eszméket közölnek; hiszen tudjuk, hogy az érzelem indítja el az alkotó képzeletet. Tehát magától értetődő, hogy a művek érzelmeket is, pontosabban elsősorban érzelmeket közvetítenek. Példa erre az a közhelyi jellegű mondat, amit maga a festő szokott mondani annak a művészetben kevésbé járatos szemlélőnek, akinek megmutatja non-figuratív alkotását, és aki a szokásos *Mit ábrázol?* kérdésre a következő választ kapja: *Nem számít. Az a fontos, hogy mit érzel!* Ezzel kapcsolatban szeretném idézni Picassót, a nagy festőt, aki a következőket mondta: „Ki akarom fejleszteni azt a képességet, hogy úgy csináljak meg egy festményt, hogy senki se jöjjön rá soha, hogyan és milyen célból készült. Azt akarom, hogy a festményem csak érzelmeket váltson ki, semmi mást.”¹⁷⁸ Hasonlóképpen vélekednek a kreativitás kutatói H. Ansbacher és R. Rowena, akik szerint: „A zseni egyik definíciója: a legmagasabbrendű hasznosság; ha ezt a mértéket a művészekre és költőkre alkalmazzuk »megállapíthatjuk, hogy a szociális funkciót mindenkinél jobban szolgálják. Ők azok, akik megtanítottak minket arra, hogyan lássunk, hogyan gondolkodjunk és hogyan érezzünk.«”¹⁷⁹

4.11. A hírnév jelentősége a kreációban

Ha a művész tehetsége és munkája által hírnévre tesz szert, akkor ez további munkára ösztönző tényezőként tud hatni. A hírnév elnyerése arra kötelezi a művészt, hogy kifejezze háláját az iránt, ami őt híressé tette. Így a következő műalkotásokban kreatív képességének legmagasabb fokát próbálja nyújtani. A hírnév elnyerését követően a művész minden körülmények között csak jó műalkotásokat hozhat létre. Mert ha az alkotások minősége alábbhagy, semmilyen hírnév nem elég erős ahhoz, hogy hosszú ideig mentségül szolgáljon a gyenge minőségre. Ez azt jelenti, hogy helyénvaló, ha a művész tudatában van hírnevének, azonban ezt nem szabad szem előtt tartania. A műteremtés nem válhat a társadalom által a művésznak ítelt rang eszközévé. Ez ellentmondana a jó műtárgy elsődleges jellegének, az igazságnak. És az alkotó egyén számára munkájának elfogadása sokkal fontosabb, mint saját személyének elismerése.

¹⁷⁶ Sydney (1920) 267. o.

¹⁷⁷ Van Gogh (1964) 81. o.

¹⁷⁸ Kreitler and Kreitler (1972., ed.) 50. o.

4.12. A művészi kreáció mint önmegismerés

Az alkotó tevékenység általában, és az alkotó folyamat önmagában is nagyon jó alkalom a művész önmegismerésére.

Ilyenkor a művész fel tudja mérni, hogy milyen gyakran folyamodik az alkotáshoz, mint valamihez, aminek szükségét érzi bármelyik az ebben a fejezetben korábban felsoroltak miatt (a lelki egyensúly kialakításának vágya, hivatástudat, energiatöbblet, önfejlesztés, stb.). Így az akarat révén rá tudja bírni saját magát arra, hogy többet dolgozzon. És ellenkezőleg: ismervén a legjobb eredményeket előidéző munkaritmust, képes az önirányításra ennek további betartásához.

Az alkotás folyamatában alkalom adódik megismerni, hogy általában milyen sorrendben bukkannak fel, vagy netán ismétlődnek meg a művész esetében az alkotás pszichikai szintjei. A művész a sok gyakorlás révén fel tudja mérni, hogy általában mennyi időre és energia-befektetésre van szüksége az előkészítő stádiumban, milyen hosszú a lappangás időszaka, hogyan kezelje az inspirációval együtt jelentkező felfűtött érzelmi állapotot, és hogy többnyire milyen utat kövessen a mű megvalósulásáig. Az alkotás folyamán lehetőség nyílik arra, hogy felismerje folyékony gondolkodásának jelenségeit és általános működési szabályait, amit a későbbiekben megpróbálhat irányítani. Fel tudja mérni, hogy melyek és milyen mértékűek azok a kockázatok, amelyeket képes bevállalni a mű legjobb irányba való fejlődésének érdekében, mivel az akarat révén a kockázat minősége növelhető.

A művész munka közben ismeri fel azokat a pótcselekvéseket, amelyek elősegítik a tudatalatti tevékenységét, illetve azokat az autisztikus tevékenységeket, amelyeknek jelentős szerepük van abban, hogy higgadt maradjon a megfeszített munka során.

Köztudott az is, hogy a nagy idős mesterek legfőbb, a fiataloktól megkülönböztető jegye az, hogy ismerik a módját annak, hogy hogyan kerüljenek abba az állapotba, amikor a művészi minőségre vonatkozó teljesítőképességük a csúcson van. Ez a képesség természetesen csak nagyon sok gyakorlással és introspektív megfigyeléssel érhető el.

Ugyanakkor a művész az alkotó tevékenység révén a saját magában felismert tulajdonságokat érvényesnek tekintheti az élet többi területére is.

¹⁷⁹ Stein and Heinze (1960., eds.) 238. o.

4.13. A művészi kreáció mint önfejlesztés

Sok értelemben az új megtapasztalásának igénye, és az önfejlesztés igénye fedik egymást. Azonban ebben az alfejezetben részletesen fogalmazom meg azt, hogy milyen szerepet játszik az új megismerése az önfejlesztésben. Itt az „önfejlesztés” szó nem csak az alkotó egyén művészi fejlődését jelöli, hanem ennek pszichológiai, etikai, morális, stb. arculatát is. A művészi kreáció az emberi tulajdonságok fejlődésének a lehetőségét is képes nyújtani.

A kreatív egyénre jellemző probléma-felfedező indíttatás magában foglalja az új és a más jellegű dolgok megismerését. Az új vagy más problémafelvetések hasonló módon új és más megoldások alkalmazását igénylik. Tudjuk azt, hogy a művész és munkája az alkotás folyamata közben „egyek”, ezért fejlődésük dialektikusan összekapcsolódik. A továbbiakban ezt fogom kifejteni.

Már szó volt arról, hogy az alkotás nehézsége abban rejlik, hogy a mű „növekedésének” fázisaiból hiányoznak az a priori kritériumok, amelyek alapján a művész leellenőrizheti alkotásának helyességét. Így minden egyes stádiumot egy tüzetes vizsgálat követ, annak érdekében, hogy a művész képes legyen felfogni és megítélni saját esztétikai meggyőződéseinek alapján, azt, amit csinált. Ilyen módon az alkotó egyén kényszerítve van arra, hogy eljusson egy más -, legtöbbször felfejlődjön egy magasabb - nem csak tudás szintre, ahol az értékelést követően döntést tud hozni a munka további alakulását illetően.

A „nem csak tudás” szint alatt például a következőt értem: valaminek a megértését megelőzi ennek a dolognak a megismerése. A megismerés jelensége gyakran olyan dolgokra vonatkozik, amelyek újak és/vagy szokatlanok. Azonban bármennyire is eltér valami az előzőleg elfogadottaktól, ha a mű fejlődését tekintve szükség van az újra, akkor a művész kész ezt elfogadni. Így az alkotó folyamat jó gyakorlatnak bizonyul a másság elfogadására. (Itt a „mátság” szót nem szexuális, hanem általános értelemben használom.) Vagy, ha a műben a munkafolyamat közben kialakul egy olyan rész, amely megfelel a művész szép értékelésének, és ezt nem szeretné elveszíteni a mű további fejlődése során, akkor ő kísérleteket tesz annak érdekében, hogy ezt megtartsa. Ilyen módon az alkotás folyamata a tisztelet fogalom gyakorlására készíti a művészt.

Láthatjuk tehát, hogy a művészi kreáció nem csak a szakmai ismeretek fejlődésére, hanem általános pozitív jellegű emberi magatartások fejlesztésére is vonatkozik. „Nyilvánvalóvá válik, hogy a művészi forma megalkotása hozzá van hangolva egy sajátos mentális állapothoz. más szóval, mivel hogy van egy kapcsolat az alakító folyamat és

pszichológiai visszajelzések között, ami a kezdeményezőt illeti, mondhatjuk, azt hogy ő, aki művészien alakít, egy időben saját magát is alakítja.”¹⁸⁰ mondja Kris. A művészet önfejlesztő szerepével kapcsolatban pedig O. Rank a következőt jelenti ki: „A produktív művész (...) újrateremti önmagát »mint egy ideológiailag megkonstruált egot (...)«.”¹⁸¹

4.14. A művészi kreáció mint önmegvalósítás

Az ember nem csak fizikai, hanem szellemi értelemben is biztosítani szeretné maga számára a halhatatlanságot, énjének folytatását. Így az önmegvalósítás utáni vágya, ösztöne épp olyan erős és alapvető, mint a nemzés. Ilyen értelemben a művész kitüntetett helyzetben van, mert számára alkotása lehetővé teszi ezt.

Ebből a szempontból az önmegvalósítás végett az alkotás egy eszközzé válik a művész kezében. Azonban az alkotó egyén számára ez az indíték soha nem játszik főszerepet, mivel az alkotás ilyen fajta megközelítése szemben áll az igazság keresésével, ami minden művészet és tudományos tevékenység alapját képezi. Így az alkotást nem lehet öncélként alkalmazni, mert az ilyen fajta elbánás a művészettel nem eredményez minőségi alkotásokat.

4.15. A művészi kreáció mint az új megtapasztalásának igénye

„Nincs olyan szellem, amelyik nem kívánja azt, hogy folyamatosan teremtsen, (...)”
(Langfeld Herbert Sydney)¹⁸²

Már többször esett szó arról, hogy általában a művész -, így a festő is - nem ortodox jellegű eljárásokat választ (ösztönösen) egy-egy kreatív probléma megoldására. Az elfogadott jellegű megoldás irreális megoldásnak tűnhet fel, vagy pedig unalmasnak. Tehát a művész nehézségekbe ütközik egy ismert probléma megoldását illetően. Ezért egy nehezebb utat fog választani a cél elérése végett. Einsteinnek tulajdonítják a következő megjegyzést: „»Valami újat kellett találnom, mert képtelen voltam megérteni a régit«.”¹⁸³ Így ahhoz, hogy a művész, a festő meg tudjon oldani egy problémát, szüksége van arra, hogy egyszerre felfedezéseket is tegyen. A feladat csak abban az esetben tudja felkelteni az érdeklődését, ha nagyobb kihívást

¹⁸⁰ Kris (1952) 28. o.

¹⁸¹ Stein and Heinze (1960., eds.) 260. o.

¹⁸² Sydney (1920) 179. o.

jelent, mint a többi ember számára. És a legnagyobb kihívás -, mint tudjuk - az ismeretlennek, az újnak a megtapasztalása. Ez az, ami jellemző minden műalkotás létrejöttének (egész) időszakára. A művész számára az új többnyire a tudatalattit jelenti. (Azért használom a „többnyire” szót, mert olykor egy-egy új technika alkalmazása is új problémák elé tudja állítani a művészt.) Láttuk, hogy a festés is, mint minden cselekedet, részben tudattalan. Ezért maga a művész sem tudja megítélni azonnal azt, amit létrehozott. Tudjuk, hogy mindig el kell telnie egy bizonyos időnek ahhoz, hogy fel tudja fogni, mi az, amit csinált. Mindezt nagyon szépen fogalmazza meg Arnheim a *The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica (Egy festmény genezise. Picasso Guernica-ja)* című könyvében: „Végül, amikor a művész megpihent, arra összpontosítva, amit szemei és kezei megalkottak, addigra képessé vált arra, hogy meglássa, mit is akart kifejezni.”¹⁸⁴

4.16. A művészi kreáció mint a rend keresése

A rend felbukkanása a káoszból minden mitológia leitmotívja. A káosz egyenlő az események kiszámíthatatlan előfordulásával. Ezen erők szeszélyével szemben az ember védtelennek és kiszolgáltatottnak érzi magát. A rend a káosz ellentéte. Ezért az ember mindazt, amit érzékel, és ésszel fel tud fogni, megpróbálja a lehető legkielégítőbb módon megmagyarázni. És éppen ezért érez megnyugvást és megkönnyebbülést, ha valahányszor egy fenyegető, vagy pusztán csak rejtélyes jelenségre azt a magyarázatot adja, hogy az egy egyetemes törvény, vagy az isteni erő megnyilvánulásának a megfelelője.

A művészi alkotás a személyes rend keresésének felel meg. *A kreativitásról általában* című fejezet *A szép fogalmának szerepe a kreativitásban*, című alfejezetben már esett szó arról, hogy a művészettörténelemben, megfigyelhetjük, hogy a festőknek gyakran rögeszméjüké vált olyan tudományos elméletek alkalmazása, mint az aranymetszés, a perspektíva, az arányosság törvényei, stb. Korábban már esett szó Cézanne elméletéről, amely szerint minden a természetben a gömb, a kúp és a henger mintájára van formázva. Ugyancsak ismerős Seurat felületeinek színes pontokból való felépítése. A pointilista festő olyan erőteljesen hitt eljárásának rendszerező képességében, hogy – mint ahogyan korábban is idéztem - a következőket írta egyik barátjához intézett levelében: ”»Az emberek költészetet

¹⁸³ Getzels and Csikszentmihályi (1965) 59. o.

¹⁸⁴ Arnheim (1962) 135. o.

látnak abban, amit készítek. Pedig erről szó sincs. A saját módszeremet alkalmazom, ez minden«.”¹⁸⁵

R. B. Lee a következőképpen magyarázza a művész rend felállításra való törekvését: „Tudatalatti bűnét a művész mint rendetlenséget éli meg. Ezt azzal a ténnyel magyarázzák, hogy az agy, az ego és a tudat intézménye között nincs összhang. A rend művészi eszközökkel történő megteremtése és az ezzel a renddel való azonosulás által, a művész elnyeri a tudat jóváhagyását és visszaállítja a szellemi egységet és harmóniát.”¹⁸⁶

A festmény egy határozott rendet árul el és szabályos szervezést, amely segítségével elér egy formai egységet. Nyilvánvaló, hogy csak egy belső mentális és érzelmi egyensúly és rend tudja létrehozni az ilyen fajta formai szintézist. „Az emberek valószínűleg azt fogják mondani, hogy a művészfélék a legszervezetlenebb életű emberek, és hogy az egység szabálya az esztétikában nincs befolyással a viselkedésükre. Ez sokakra érvényes, de a legnagyobb művészek tanúbizonyságot tettek egy magas fokú szervezettségről más tevékenységi területeken is.”¹⁸⁷ Mindez megcáfolja azt a közhiedelemben élő elképzelést, amely a művész jellemét szétszórtnak minősíti.

Már korábban esett szó arról, hogy a művész úgy érkezik el a katarzis állapotához, ha a saját érvényesnek vélt találmányát terjeszti ki hasonló egyetemes megnyilvánulásokra, valamint, hogy ilyenkor a művész saját művészete szabályait valamiféle rendszerező elvként éli meg a külvilágban uralkodó káoszhoz képest. A munka folytatásával az ész nem egy előre kijelölt utat vagy rendet követ, hanem: „Az a rend, amelyet az agy törekszik megvalósítani az egyedüli, ami megfelel ennek irányítására. A rend az agyműködés folyamata közben jön létre.”¹⁸⁸

¹⁸⁵ Koestler (1964) 329. o.

¹⁸⁶ Stein and Heinze (1960., eds.) 231. o.

¹⁸⁷ Sydney (1920) 168-169. o.

¹⁸⁸ Brewster (1952) 21. o.

5. A tehetség összetevői

5.1. Bevezetés

A művészi tehetséget sokáig megmagyarázhatatlan, isteni adománynak tekintették. Továbbá azt feltételezték, hogy a művészi alkotás kizárólag ennek a különleges tehetségnek köszönhető. Ezért sokáig feleslegesnek is tartották az alkotások és az alkotási folyamat megismerését. Azonban a XIX. században elkezdett és tovább folytatott tudományos kutatások¹⁸⁹ eredményei megcáfolták a korábbi hiedelmet.

5.2. A tehetség összetevői

A tehetség fogalmának meghatározását illetően felmerül a kérdés, hogy ez valóban egy kizárólagosan a művésszel együtt született képesség, vagy esetleg más tényezők is hozzájárulnak ennek a képességnek a kiteljesedéséhez? Halász László *A művészi tehetség pszichológiája* című könyvében a következőket mondja ezzel kapcsolatban: „Ha a nagy művészek páratlan teljesítményeire gondolunk, fel kell tételeznünk, hogy valami többlettel születtek.”¹⁹⁰ Viszont a következőképpen folytatja gondolatát: „De ez nem kifejtett képességekből áll, hanem azok belső előfeltételeit alkotó adottságokból, bizonyos rátermettségből.”¹⁹⁰ Saját állítását egy Leontnyev nevű kutató szavaival támasztja alá, aki szerint „az agy nem speciális emberi képességeket, hanem *e képességek kialakításának a képességét foglalja magában*. [saját kiemelés] A biológiailag örökölhető tulajdonságok tehát csak egyik – igen fontos – feltételét alkotják a pszichológiai tulajdonságok kifejlődésének.”¹⁹⁰ Ugyanezt N. C. Meier így fejti ki: „Az egyes egyén nem kiteljesedett képességekkel születik meg; pusztán egyfajta neuro-fizikális alkatot öröklünk, amely kész idomulni az efféle képességek elsajátításához.”¹⁹¹

Így a tehetség megismerését illetően egy kérdés fogalmazódik meg, éspedig, hogy *melyek azok a tényezők, amelyek meghatározzák a tehetség képességét, és amelyek kifejllesztésére szorul ezek tulajdonosa?* Meier a művészi kivételes képességeket kutatva, tíz év tapasztalat alapján a következő hat tényezőt említi meg: 1/. a kézügyesség vagy a mesterségbeli képesség, 2/. az energikusság és állhatatosság, 3/. az általános és esztétikai

¹⁸⁹ Pl.: Patrick, C. (1937) Creative Thought in Artist, *Journal of Psychology*

¹⁹⁰ Halász (1962) 15. o.

¹⁹¹ Meier (1939) 142. o.

intelligencia, 4/. érzékelő képesség, vagy ahogyan Halász L. mondja „gyors eleven észlelés”¹⁹² – amihez még társítja „a tartós emlékképeket” -, 5/. kreatív képzelőerő, és 6/. az esztétikai bírálat képessége.¹⁹³ „E hat általános tényező közül az első három (kézügyesség, energikusság és intelligencia) elsősorban az örökletességre utal. Az utóbbi három (észlelési képesség, kreatív képzelőerő és esztétikai ítélőképesség) főképpen a szerzett természetire utal, de a későbbiekben (...) ezeknek sajátos fejlődése olyan tényezők függvénye lesz, melyek a leghatározottabban az öröklődésre utalnak vissza. Ez különösképpen érvényes az észlelési képességre és az esztétikai ítélőképességre, és kevésbé a kreatív képzelőerőre.”¹⁹³

Meiert követően voltak olyan kutatók, akik megcáfolták vizsgálatainak eredményeit. Ezek közé tartozik Anne Roe is, aki azt állítja, hogy: „Tulajdonképpen nincs semmi féle bizonyíték az érzékelési könnyedséget vagy a kreatív képzelőerőt illetően.”¹⁹⁴ Saját megfigyeléseim azonban, megegyeznek Meier kutatásainak eredményével és ezért véleményem szerint a művészi tehetség fogalmának megismerése egyértelműen az ezt meghatározó tényezők vizsgálatát jelenti. A továbbiakban ezeket egyenként fogom tanulmányozni.

5.2.1. A kézügyesség

Meier szerint a kézügyességre elsődlegesen úgy tekinthetünk, mint örökölt képességre. De a kézügyesség nem egyenes vonalon -, mint egy kiforrott képesség - öröklődik a szülőktől, hanem, mint az „általános alkati öröklődési szakasz” (Meier) egyik összetevője, „egy olyan öröklődési vonalon, melynek egyes tagjai nem voltak kifejezetten művészek, csupán relatíve sokan illetve az átlagosnál többen voltak közöttük olyanok, akik mesterségbeli képességekkel rendelkeztek.”¹⁹³ Meier szerint a kézügyességgel rendelkező alkotó egyéneknél hat vagy több generációra visszamenőleg kimutatható, hogy az ősök olyan mesterségekkel foglalkoztak, amelyek művelése a kezek munkáját igényli, mint „fadaragás vagy bútorkészítés, óra- vagy hangszer-gyártás, drágakőcsiszolás, textiltervezés és- készítés, ékszerkészítés- javítás, vagy átalakítás, és bármelyik a következő művészeti ágak közül: litográfia, rézkarc, formatervezés és kapcsolódó tevékenységek (...).”¹⁹¹ Az ilyen szakmáknál a kezek használata meghatározó fontosságú a szakma üzéséhez általában, valamint a minőségi munkát illetően is.

¹⁹² Halász (1964) 16. o.

¹⁹³ Meier (1939) 141. o.

¹⁹⁴ Stein and Heinze (1960., eds.) 296. o.

A képzőművész számára a kezek használata nagyon fontos, de ugyanakkor könnyű is, mivel erős belső késztetésből fakad. A festő szükségét érzi, hogy kezeit használja. Ennek a gondolatnak az alátámasztására alkalmasnak tartom ismét felidézni Henry Moore szavait, aki olykor erőteljes belső indítást érez, hogy csak úgy firkálgasson egy papírra: „Olykor elkezdek egy rajzot, mindenféle probléma megoldásának vágya nélkül. Csupán az a vágy hajt, hogy ceruzát használjak a papíron, és tónusokat és formákat készítssek tudatos cél nélkül; (...).”¹⁹⁵ (Ilyen értelemben visszatekintve a *Miért alkot a művész?* című fejezet *A lelki egyensúly kialakításának vágya* című alfejezetre a kezek használatának kényszere utal a szellemi feszültség csökkentésére is.)

A festőnek meg kell tanulnia a mesterségének megfelelő kézmozgásokat. A modell utáni munkában a kézmozgásoknak meg kell felelniük a látványrögzítésnek, vagy ahogyan Meier mondja: a művésznek rendelkeznie kell „egy finom szem-kéz koordinálással.” Fontos az, hogy a kéz, a kar - vagy adott esetben az egész test - mozgásai teljesítsék a művész agyának elvárásait, és érzéseinek tökéletes kifejezőivé váljanak. A kezek bejáratottságuk hiányából fakadóan semmilyen formában nem akadályozhatják meg a művész gondolatait kísérő érzelmek kifejezését. Csúnya kifejezéssel élve a kezeket be kell idomítani, hogy teljes mértékben ki tudják szolgálni a művészt. Ezek megfelelő kivitelezőivé kell hogy váljanak a művészi kifejezési szándéknak. Ugyanakkor a festői szakmához szükséges kézmozgások elsajátításában mindvégig megmarad az a feltétel, hogy ez összefüggésben maradjon a művész általános vérmérséklet-megnyilvánulásának ritmusával. Hiszen ennek következményeként születnek meg az ecsetnyomok személyes jegyei.

5.2.2. *Energikusság és állhatatosság*

„De éppen, mert művészhívő vagyok, nem hagyok fel a rajzzal és kérdezlek téged, vajon kételkedtem, tévováztam, vagy ingadoztam-e csak egy pillanatig is attól a naptól kezdve, amikor rajzolni kezdtem?” (Van Gogh)¹⁹⁶

A *Kreativitásról általában* című fejezetben volt már szó arról, hogy a művészt nagyon erős belső motiváció hajtja, valamint erős állhatatossággal, kitartással rendelkezik azért, hogy kifejezze gondolatait, érzéseit. „A zseni harmadik jellemzőjének a legtalálóbb megnevezése az állhatatosság. Ez a hosszú időn át gyakorolt kínos lelkiismeretességnek és annak a

¹⁹⁵ Brewster (1952) 72. o.

¹⁹⁶ Van Gogh (1964) 62. o.

képességnek a kombinációja, hogy a művész átadja magát a problémának, és addig gondolkodik rajta, ameddig minden másról el nem feledkezik. Mindez igaz dacára annak, hogy a két tulajdonság: a kínos lelkiismeretesség és probléma előtti passzív önátadás úgy tűnik, ellentétben állnak egymással.”¹⁹⁷ Az, amit E. Jones ír a zsenivel kapcsolatban érvényes a nagy tehetséggel ellátott egyénekre is.

Az állhatatossághoz ugyanakkor erőteljes alkotói nyugtalanság is társul, annak érdekében, hogy a művész munkáját mielőbb megvalósítsa. A művésznak megvan az erős vágya, hogy instant módon, egy szempillantás alatt, szabaduljon meg a kifejezendőtől. Viszont ez az energikusság semmiképp nem elpazarolandó más tevékenységekben, mert az energiapazarlásnak számít. Itt fontosnak tartom leírni Meier egy újabb gondolatát, amellyel egyetértek. Ez arra vonatkozik, hogy kizárólag azok a művészek érnek el megfelelő sikereket, akik képesek megszervezni, tehát kontrollálni saját képességeiket. „(...) az összpontosítás és a kitartás arra szolgál, hogy megcáfolják a művésztől a közhiedelemben megalkotott sztereotípiát, miszerint a művész temperamentumos és érzelmileg labilis álmodozó.”¹⁹⁸ Így, mint ahogyan már szó volt róla, a kreatív egyénnek bizonyos mértékig fékeznie kell saját magát és igyekezetét ahhoz, hogy a mű ki tudjon teljesedni. Ez esetben azért van szükség az állhatatosságra és az energikusságra, hogy a művész el tudja viselni azt a nagy feszültséget, amely a vak igyekezet, valamint a mű türelmes, megfontolt szervezése közötti állapotokkal kapcsolatban lép fel.

Az állhatatosság egy belső készlet, ami azt jelenti, hogy a művész nem tud megnyugodni addig, ameddig nem valósítja meg, nem alakítja műalkotássá a benne lévő érzéseket, indulatokat, gondolatokat. Az állhatatosság együtt jár egy koncentráció-készséggel. „(...) művészileg tehetséges gyermek életének már korai szakaszában megmutatkozik az arra való hajlam, hogy gyakran tegyen koncentrált erőfeszítést munkájában és művészi tevékenységében, és teszi ezt anélkül, hogy bármi más elvonná az érdeklődését.”¹⁹⁹ A lehető legmélyebb koncentráció ismét egy sajátos belső igénye minden alkotónak.

A művészi tartalom nem tud másfajta kommunikációs nyelv segítségével formát öltetni, mint az által, amelyről bebizonyosodott, hogy a művész a legmegfelelőbb módon képes kifejezni belső világát. (De vannak olyan alkotók is, akik több művészi ágban járatosak, és akik maguk döntenek el, érzik meg, hogy mely megnyilvánulási forma a

¹⁹⁷ Stein and Heinze (1960., eds.) 248. o.

¹⁹⁸ Meier (1939) 150. o.

¹⁹⁹ Meier (1939) 149. o.

legalkalmasabb az adott eszme kifejezésére.) Mert ha például a művész más kifejezési módokban próbálja megfogalmazni érzéseit, gondolatait, akkor úgy a kreativitása, mint a szellemi egészségi állapota megsérülhet. (Ezzel kapcsolatban lásd a *Miért alkot a művész* című fejezet *A kreáció mint a lelki egyensúly kialakításának vágya* című alfejezetet.) Ennek a gondolatnak az alátámasztására ismételten használni szeretnék egy korábban leírt idézetet: „Rossz döntés egy szobrásztól vagy egy festőtől, hogy túl gyakran beszéljen vagy írjon a munkájáról. Felszabadítja a feszültséget, amely szükséges a munkájához. Azzal, hogy megpróbálja kifejezni céljait kerek – logikus pontossággal, könnyen egy elméleti ember válhat belőle, akinek az igazi munkája csak be van zárva fogalmak kifejezésében, amelyek a logika és a szavak értelmébe fejlődtek ki.”²⁰⁰ Ez esetben is szükség van az állhatatosságra. A művész addig nem hagy fel kitűzött céljának megvalósításával, ameddig azt egy általa kiválasztott és egyben számára természetes, valamint az adott feladat megoldására legalkalmasabb kifejezési formában nem „mondta” el. A művész tehát nem csak abban különbözik laikus társaitól, hogy megvan a megfelelő nyelvezete, hogy elmondja azt, amit akar; hanem ő azon dolgozik, arra törekszik, hogy *mindenképpen elmondja véleményét*. Csak ezt követően tud megnyugodni.

Így a fentebb leírtakból könnyen kikövetkeztethető, hogy egyrészt az energikusság feltételez egy megfelelő egészségi állapotot; másrészt pedig, hogy az alkotáshoz szükséges a személyes nyugalmi, és a fizikai kényelmi tényezők maradéktalan feladása, alárendelése a mű megvalósulása elsődlegességének érdekében.

Ugyanakkor az energikusságra szükség van azért is, hogy a művész képes legyen a tér és az idő nehézségeit leküzdeni. Itt arról az időről van szó, amikor egy periódus elteltével a festő ismét többé-kevésbé képes kell, hogy legyen – ha ezt úgy kívánja, mert az is előfordulhat, hogy nem érez készletet ez irányban - belehelyezni magát abba az alkotói hangulatba, ami a már elkezdett munkánál kialakult. (Természetesen ahhoz, hogy a beleélés újra megvalósuljon erős empátia is szükséges.) A térbeliségre vonatkozóan pedig szóba jöhet a mű méretével, a munka általános fizikai nehézségeivel való megbirkózás is.

5.2.3. Az általános és az esztétikai intelligencia

„Az IQ-nak nincs semmi köze ahhoz, hogy valaki művész. Ez nem azt jelenti, hogy minden művésznak arra kell törekednie, hogy egy gyagya váljék belőle.”²⁰¹ mondja Paul Smith. J. Briges pedig a következőket állítja a zsenire vonatkozóan: „Meglepően a legtöbb

²⁰⁰ Brewster (1952) 68. o.

²⁰¹ Smith (1959, ed.) 23. o.

kutató egyetért abban, hogy a legfontosabb változó egy zseniben nem az IQ, hanem a kreativitás (...).”²⁰² Véleményem szerint ez az állítás nemcsak a zsenire, hanem a művészre általában is érvényes.

A művész gondolkodási módja többnyire eltér a többi ember gondolkodási stílusától. Már láttuk azt, hogy a művész divergens gondolkodással rendelkezik. És tudjuk: ami még jelentősen megkülönbözteti a művész gondolkodását a többi emberétől, az a nem mindennapi, az elvont, azaz az absztrakt gondolkodásra való hajlam. Mivel a művész válaszokat próbál találni az élet nagy kérdéseire, így több probléma között keresi és látja az összefüggéseket. Olyan összefüggések ezek, amelyek nem mindig nyilvánvalóak a többi ember számára. „A művész inkább hagyja szabadon kalandozni a gondolatait, ami tulajdonképpen kétségbe ejt sokakat a nem-művész kollegák közül, akik ezt, mint a probléma alól való kibúvást fogják fel. A kétségbeesés fokozódik, amikor hirtelen és váratlanul a kreatív egyén előrukkol egy egyedülálló meglátással, ami a probléma megoldásához vezet. Továbbá nem csak egyetlen problémát láthat át, hanem az egymással összefüggő problémák egy egész csoportját, mivel az alkotó egyént nem csupán egyetlen probléma foglalkoztatja, hanem érdeklődése a sok látszólag nem összefüggő részprobléma alatt rejlő komplexebb problémára terjed ki, illetve annak mélyére hatol.”²⁰³

Vannak művészek, akik megfontoltabban dolgoznak, akik agyban előre létrehozzák a művet, amit aztán csak megvalósítani kell. Vannak művészek, akik teljesen spontánok munkáikban, és vannak akik sok vázlatot készítenek a festményhez, és még az alkotás létrejötte közben is, ha tisztázni szeretnének valamit. És vannak olyan művészek, akik egyáltalán nem készítenek vázlatokat, magát a művet „gyúrlják” mindaddig, ameddig az megvalósul, és megfelel az elvárásaiknak.

N. C. Meier a következőket állítja: „(...) az intelligencia egymagában nem mérvadó, ami a kivételes művészi tehetséget illeti.”²⁰⁴ L. A. Hudson pedig így ír: „(...) már Terman a *Genetic Studies of Genius* című munkájában megállapította »a kiemelkedő szintű kitartáshoz nem is kell a legmagasabb szintű intelligenciát társítani ahhoz, hogy nagyobb kiválóságok jöjjenek létre, mint amikor a legmagasabb szintű intelligencia csak közepes kitartással párosul«.”²⁰⁵ Tehát láthatjuk azt, hogy az energikusság és az állhatatosság - mint a tehetség tényezői sokkal nagyobb befolyással vannak a jó műalkotások megszületését illetően, mintsem a magas fokú intelligencia birtoklása.

²⁰² Briges (1984) 75. o.

²⁰³ Smith (1959., ed.) 54. o.

²⁰⁴ Meier (1939) 150-151. o.

Azt is láttuk, hogy a percepció csak abban az esetben valósul meg, ha az egyén képes a látottakat megszervezni, képes a tárgyakat csoportosítani ezek tulajdonságai alapján. Így az a szervező készség, amit a percepció révén (gondolok itt a látásra, mint a külvilág megismerésére, és ennek a látásnak, meglátásnak a folyamatos alkalmazására egy alkotás létrejöttének folyamatában) az egyén elnyert, felhasználható az élet többi területén is. Arról is volt szó, hogy az észlelteket sikeres csoportosítása esztétikai élvezetforrásává válik. Így ez ösztönző erővel bír a tevékenység folytatásában. És még ott van egy másik tényező is, amit figyelembe kell venni, szó szerint az erőfeszítés - takarékoság elve, amely annak a törekvésnek felel meg, hogy azt a lehető legnagyobb csoportot alkossuk meg, amelyiket képesek vagyunk mint egészet felfogni. Továbbá: arról is szó volt már, hogy ismeretes az általános elv, miszerint: ha valamely képességet már sikerült elsajátítani, akkor egy ennél még magasabb célt tűzünk ki magunk elé. Ez történik a látottak csoportosításának esetében is. A fentebb leírtakat összegezve tehát, a sok gyakorlás révén a művész magas fokon rendelkezik egy szervezőkészséggel, ami általános tevékenységének mintájává is válik. Így minél fejlettebb a szép érzékelése, annál inkább rendszerezettek cselekedetei. Ez a képesség a továbbiakban nagy gyakorlatias tulajdonsággal ruházza fel a művészt, amely esetleg pótolni tudja az alacsonyabb intelligenciahányadost, amellyel született.

Howard Gardner a Harvard Egyetem Neveléstudományi Intézetének pszichológusa 1983-ban megjelent *The Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, azaz *Az Értelme keretei: A többszörös intelligencia elmélete* című könyvében²⁰⁶ szembeszáll az IQ hagyományos felfogásával. (A legutóbbi kutatások kimutatták, hogy a logikai-matematikai intelligencia nem ad kimerítő információt az egyén veleszületett képességeit illetően.) Gardner hat fajta intelligencia-változatot különböztetett meg. A két akadémikus fajta, - azaz a verbális és a logikai-matematikai mellett - szerepel még a térérzék -, amely a kimagasló képzőművészt, építészt jellemzi -, a kinezetikus, a zenei tehetség, és a kapcsolatteremtő képesség. Így tehát valakiből nagyon jó művész válhat, ha az ő mesterségének megfelelő intelligencia fajtája magas fokon van, miközben a többiek éppen csak jelen vannak. Így Meier is a következőket állítja az IQ-ról: „rendszerint a művész szakmai hozzáértését határozzuk meg vele egy adott téma feldolgozásában, illetve ennek érvényességének a megítélésekor. Az azonosság elve alapján meghatározhatja az egészen való munkálkodás általános hatékonyságát. Kivételesen meghatározhatja az eredetiség fokát (a kreatív

²⁰⁵ Pléh (1989., szerk.) 303. o.

²⁰⁶ Lásd: Gardner (1984) *The Theory of Multiple Intelligences*

képzelőerő vizsgálatakor) és azoknak a lehetséges módoknak a skáláját, amelyekkel egy adott témát kezelni lehet.”²⁰⁷

Tehát a művészek mesterségük szakadatlan gyakorlása révén képesek kifejleszteni magukban akár a legfelsőbb fokig is az adott művészeti ág gyakorlására alkalmas velük született intelligenciaformát. Valamint kiindulva a különböző intelligenciaformák feltételezetten hasonló működési elvéből, képesek a saját területen megszerzett tapasztalatokat kiterjeszteni és alkalmazni más területekre is. Ezért az alkotók általános életbemaradási képessége -, mert ez a jelentése az intelligencia szónak, - magas még akkor is, ha az öröklés ilyen szempontból nem részesítette őket előnyben. Így az én véleményem is megegyezik azzal, amit **Stein I. Morris** kreativitás-kutató ír: „(...) a kreatív tehetség nem azonos az intelligenciával, bár a kettő között kétségtelenül határozott korrelációs viszony van.”²⁰⁸

5.2.4. Az érzékelő-képesség, avagy a gyors, eleven észlelés

A művész élénk megfigyelőképességgel rendelkezik, és a vizuális élmények közül képes kiválasztani a legszebb és a legkifejezőbb részleteket. A látással kapcsolatban megtudtuk azt, hogy milyen szoros összefüggés van a látás gyorsasága és az esztétikai jellegű észlelés között. A sok gyakorlás révén egyre inkább felgyorsul a vizuális észlelés, és így az esztétikai észlelés minősége is javul.

A képzőművészi tevékenységre vonatkozóan természetesen a vizuális észlelés az elsődleges és legfontosabb megismerési forma. Azonban úgy gondolom, hogy nem mellékes a többi érzékszerv által szerzett információk gyorsasága, minősége, valamint mennyisége sem. A szem érzékletein kívül szerzett tapasztalatok hasonlóan fontos meghatározói lehetnek annak az érzésnek a kialakulásában, ami megszületik az alkotóban egy bizonyos tárgy, szituáció, vagy történés kapcsán. A mindenfajta észlelések, és ezek által született érzések gazdagítják a vizsgálati tárgyról alkotott teljesebb véleményképet, amit aztán a művész alkalmaz.

A gyors észlelést illetően a vizuális művészetekkel foglalkozó egyénnek még van egy fontos tulajdonsága. A szintetikus látás mellett a művész rendelkezik a részletes megfigyelőképességgel is. Azonban ami a legfontosabb ezzel kapcsolatban az az, hogy a dolgok elemzése, közeli szemügyre vétele nem megy az egész érzékelésének a rovására. Sydney ezt a képességet a következő módon írja le: „Nos, amikor a tárgyak sokasága tárul

²⁰⁷ Meier (1939) 151. o.

²⁰⁸ Stein and Heinze (1960., eds.) 11. o.

szemünk elé, akkor valamilyen formai csoportosulásként kell ezeket érzékelnünk, hogy ha egyáltalán tisztán akarjuk őket érzékelni, és ez a formai egység megfelel szervezetünk egyesülésének, ami válaszához szükséges. Tehát úgy beszélhetünk a formáról, mint a szervezet különféle izomcsoportjai közti belső egység objektív korrelátumáról. Ez figurálisan úgy írható le, mint valami, aminek ugyanaz a kapcsolata az egész válasszal, mint a küllőké az egész kerékkel.”²⁰⁹ Ezt a magatartást tükrözi egy festmény megszervezése is. A jól megkomponált műben a felhasznált elemek együttese egy időben megragadható. Ezzel a problémával bővebben a *Mire figyel a művész alkotás közben ?* című fejezet *Az egység* című alfejezet foglalkozik.

5.2.5. A kreatív képzelőerő

A képzelőerő szerepe az, hogy utat mutasson vágyaink, elképzeléseink beteljesedéséhez, és így értelmet, létjogosultságot biztosítson ezek számára. Általánosítva a képzelőerő szerepe az, hogy lehetőséget kínáljon a konfliktusos vagy válságos helyzetek megoldására, és így nyugalmat hozzon. A képzelőerő a magyarázat erejével bír, ami biztosítja a megkönnyebbülést. „»A képzelőerő az értelmi szinten az akarat megfelelője a mozgás szintjén«.”²¹⁰ mondja T. Ribot. (Hiszen korábban olvashattuk *A miért alkot a művész* című fejezet *A lelki egyensúly kialakításának vágya* című alfejezetében, hogy a konfliktusos helyzeteket az ember általában mozgással, elmozdulással oldja meg.)

Nem szükséges, hogy szakember mondja el azt, ami a köztudatban is nyilvánvaló a művészeket illetően, és pedig, hogy a képzelőerő az egyik legfontosabb a kreatív egyént jellemző tulajdonságok közül. (Azonban ahogyan korábban olvashattuk: Meier szerint a képzelőerő a sok gyakorlás révén válik az alkotók egyik jellemző tulajdonságává. „Az utóbbi három (érzékelő képesség, kreatív képzelőerő és esztétikai bíráló) főképpen a szerzett természetre utalnak, de (...) ezek sajátos fejlődése olyan tényezőktől függ, amelyek meghatározottan utalnak az öröklődésre. Ez különös képen érvényes az érzékelő képességre és az esztétikai bírálatra és kevésbé a kreatív képzelőerőre.”²¹¹ A gyakorlás vonatkozik a képzelőerő mennyiségére és minőségére egyaránt, ami, ahogyan látni fogjuk a múltbeli tapasztalatoktól függ.)

²⁰⁹ Sydney (1920) 160. o.

²¹⁰ Stein and Heinze (1960., eds.) 34. o.

²¹¹ Meier (1939) 141. o.

A pszichológusoktól²¹² tudjuk, hogy a képzelőerő működésében fontos szerepe van a korábban elsajátított ismereteknek. A képzelőerő az emlékezetben elraktározott tapasztalatokból veszi a mintát a különböző helyzetek megoldási kísérleteihez. Így a kreatív képzelőerő összefüggésben van az emlékezőképességgel. A pszichológusok²¹³ azt is állítják, hogy a kreatív képzelőerő abból az érzelmi indítatásból fakad, amely az adott témával való foglalkozáshoz kapcsolódik. A fantázia a régi tapasztalatok kombinációjából fogalmazza meg a megoldást. Azonban általában a korábbi ismeretekre – és emlékekre – nem úgy kell tekinteni, mint megrögzült képekre, hanem mint nagyon képlékeny tartalmi jelentések. „A kreatív képesség úgy határozható meg, mint az »az a képesség, amely által valaki a múltbéli tapasztalatok eszmei tartalmát felhasználja adott szituációban új ideák és cselekvések forrásaként, melyeket nem közvetlenül az új szituáció vált ki, hanem az alanynak a helyzetre alkalmazott sokkal komplexebb agyi reakciói.«”²¹⁴ mondja Brain. (De természetesen az eltárolt anyag adatai között jelen vannak az emlékképek is, amelyek a látó memória működésének köszönhetőek.) Megfigyeléseim szerint is, egy bizonyos cél elérése végett belendült képzelőerő a korábbi tapasztalat tartalma hatására nyeri el a megfelelő formát. A legjobb esetben, amikor egy új stílus születik meg, akkor a képzelőerő egy még teljesen ismeretlen formában használja fel a tapasztalatok tartalmát az új termék létrehozásához. Véleményem szerint abban a helyzetben érzi a művész igazán, hogy megfelelőképpen teljesítette alkotói feladatát, amikor minden egyes festett szerkezetben felmerülő új problémához – mivel minden jelenség egyedi, - a kizárólag annak megfelelő -, tehát új - megoldást találja meg. Ezt R. W. Gerald a következőképpen gondolja: „A képzelőerő és nem az ész teremt újat (...).”²¹⁵ Ahhoz azonban, hogy a festő a szerkezet egyedi felállítását kimerítően értelmezze, megítélje, és érzékelje magas fokú empátia szükséges. Továbbá szükséges a folyékony gondolkodás alkalmazása is. És ahogyan láttuk, ahhoz, hogy a folyékony gondolkodás működőképes legyen, nélkülözhetetlen a belső szabadság. A belső szabadsághoz társulnia kell a magas fokú koncentrációs képességnek. Az összpontosítás, vagy inkább az éberség, és nem utolsósorban az elszántság azért szükségesek, hogy az érzékszervek által nyújtott értesüléseket a képzelőerő felismerje. „Az érzékelés és a képek egyrészt az akarat, másrészt a képzelőerő és az elme szellemi területei között találhatók”²¹⁶ írja még R. W. Gerald. (Minden intelligenciafajtaához egy-egy érzékszerv által nyújtott érzéki

²¹² Pl.: Kris (1952) *Psychoanalytic Explorations in Art*

²¹³ Pl.: Oláh (1927) A művészi alkotás lélektana

²¹⁴ Stein and Heinze (1960., eds.) 99. o.

²¹⁵ Brewster (1952) 237. o.

²¹⁶ Brewster (1952) 248. o.

tapasztalatok kapcsolódnak.) Úgy gondolom, hogy kizárólag csak a fent felsorolt feltételek mellett van a képzelőerő vezérelve az egyik intelligenciaformából a másikba. A képzelőerő mindegyik intelligenciaformánál támogatást nyer a különböző érzékszervek által nyújtott tapasztalatoktól. Így az alkotói érzelmi indítástól vezérelve a képzelőerő összegyűjti a hozzá természetesen illeszkedő érzéki információkat, és ezekből az értesülésekből építi fel a végleges és megfelelőnek ítélt, a kívánt forma megszületését előidéző érzést.

T. Ribot a *The Nature of Creative Imagination*, azaz *Az alkotó képzelet természete* címet viselő kutatások eredményeit megfogalmazó írásában azt állítja, hogy a képzelőerőnek három oldala van: egy szellemi, egy érzelmi és egy tudatalatti.²¹⁷ Valamint, hogy a képzelőerő szellemi oldalát két kiegészítő folyamat alkotja: a disszociáció és az asszociáció. A kutató szerint a disszociáció a passzívan elsajátított képekre hat, és működése az emlékek nem kívánt részeinek felszámolásából, kiiktatásából áll. Tehát a disszociációt az emlékek általános lényegessítése vezérli. Ennek érdekében a képzelőerő disszociatív funkciója egyszerűsíti vagy ellenkezőleg, túlozza, felerősíti az emlékek egyes tulajdonságait, torzítja, és újra formálja ezeket ahhoz, hogy egy átfogó képet tudjon megteremteni. A képzelőerő asszociatív szerepe révén a „szellemi állapotok egyesülnek, úgy hogy az egyik rendszerint felidézi a másikat.”²¹⁷ „A hasonlóságon alapuló asszociáció közvetlen módon, másrészt akár ötlet vagy hatás közvetítése által az alapja az analogikus gondolkodásnak, ami annyira fontos a kreatív folyamatban.”²¹⁷ mondja még Ribot. Vele ellentétben Koestler a „bisszociáció” szót használja²¹⁸. Véleménye szerint az asszociáció hagyományos módon társít fogalmakat, gondolatokat, képeket, stb. miközben a bisszociáció révén a képzelőerő váratlan módon kapcsol össze olyan dolgokat, amelyek között látszólag nincs semmilyen összefüggés –, legalábbis a legtöbb ember számára.

A képzelőerő érzelmi oldalával kapcsolatban Ribot azt állítja, hogy: „A kreatív képzelet minden formájának vannak érzelmi elemei. Az a tény támasztja ezt alá, hogy vágyak és célok stimulálják.”²¹⁷ Mindezekből arra lehet következtetni, hogy egy gazdag érzelmi paletta stimuláló hatással van a képzelőerőre. Vagy ahogyan Oláh Gábor mondja: „Gazdag érzelmi életnek rendszeresen gazdag képzelet felel meg.”²¹⁹

A képzelőerő tudatalatti vonatkozásaival, kapcsolatban a kutató azt nyilatkozza, hogy vannak olyan folyamatok, amelyek az egyén tudtán kívül mennek végbe, de akkor, amikor

²¹⁷ Stein and Heinze (1960., eds.) 35. o.

²¹⁸ Weisberg (1986) 21.o.

kapcsolatba kerülnek a tudattal az inspiráció azonnali, és az egyén úgy tapasztalja meg, mint kommunikációt egy olyan részről, amely ismeretlen volt eddig a számára. Továbbá visszatérve a képzelőerő szellemi asszociatív oldalához megemlíti azt, hogy egy tudatalatti ötlet elősegíthet egy asszociációt, vagy meghatározhatja az asszociáció irányát.²²⁰

Kris a képzelőerővel kapcsolatba azt írja, hogy akkor, amikor az érzékelés autonómmá válik, akkor az érzékelés funkciója kevésbé van bevonva az alkotásba, mint a belső látás, az elképzelés.²²¹ Így azokat a trükköket, amelyeket a festő kényszerül használni a látó síkban érzékelt stimulusok lejegyzése érdekében a kétdimenziós felületen az anyag szükségletei is diktálják – a festőnek festékben kell gondolkodnia. Viszont ezek az eljárások az átírás folyamán valóságos kódokká alakulnak át, amelyek a későbbiekben vezérelhetik a látás témáit. Mert ha a művész már elegendő technikai tudást sajátított el ahhoz, hogy többé-kevésbé úgy használja az anyagot, ahogyan szereti, akkor gyakran tudatlanul azokat a témákat fogja keresni, amelyekről tudja, hogy saját technikájával kivitelezhetőek. Ilyen értelemben eljutunk a jelentések belelátásának félreérthető motívumaihoz. A képzőművészek ismerik Leonardo tanácsait tanítványai számára, amelyekben arra biztatja őket, hogy növeljék képzelőerejüket azzal, hogy egy penészes omladozó kőfal-felületet nézegetnek. (Hasonló indítékok vezérelték Rohrschach-ot is, tesztjének²²² megírásában.)

A képzőművész tehát a képzelőerő, a fantázia, a képzeletbeli képeivel dolgozik. „A kreatív képzelőerő »gyökere és legfontosabb forrása a képeknek az a természetes hajlama, hogy átalakítsák saját magukat tevékenységekké, - egyszerűbben fogalmazva a motorikus elemekre vezethető vissza, amelyek a képek velejárói«.”²²³

A képzelet tehát egy nagy kombináló, csoportosító gépezet, amely egyrészt ismert, másrészt pedig ismeretlen törvények szerint kapcsolja, társítja vagy választja szét a felbukkanó képzeteket. Így a fent említett törvények, mint a disszociáció, az asszociáció, vagy biszociáció az uralkodó érzélem rendező jellegével magyarázhatóak. Nem hiába nyilatkozza ezzel kapcsolatban Oláh Gábor nagyon találóan azt, hogy: „Ha egy művésznek ismerjük az uralkodó érzését vagy érzéseit, kulcsot kaptunk alkotásainak a jelleméhez.”²²⁴ Így a képzelőerőt a felfűtött érzelmi hangulat vezérli „(...) a képzelet bocsátja le az ismeretlenség túlsó partjára a maga arany hidját, hogy a káoszról kilépő eszme, alakot kapva,

²¹⁹ Oláh (1926)

²²⁰ Lásd: Ribot, T. - The Nature of Creative Imagination, In: Stein and Heinze (1960., eds.) Creativity and the Individual

²²¹ Kris (1952) 53. o.

²²² Lásd: Juhász - Pethő (1983) *Általános pszichiátria*

²²³ Stein and Heinze (1960., eds.) 34. o.

²²⁴ Oláh (1926)

átvonulhasson az ismeretbe, a tudatba.”²²⁴ fogalmazza meg meg költőien Oláh a fantázia működésének lényegét.

Figyelembe véve azt, hogy az emlékezőképesség az adott helyzetben a képzelőerő szolgálatában áll, véleményem szerint jelentős szerepe van a tehetség meghatározását illetően. Ezért a továbbiakban fontosnak tartom az emlékezőképesség kivizsgálását is.

Az ember számára nagyon fontos az emlékezőképesség. Jelentős az, hogy képes elraktározni tapasztalatait, és ezeket bármikor előhívhatja.

Az alkotó folyamat első stádiumát leíró fejezetben már esett szó röviden arról, hogy milyen szorosan összefügg a tanulás folyamata az emlékezőképességgel. Egy új ösztönzés felbukkanása azonban mindig egy átalakítást von maga után: a régi tapasztalat lebomlik, újraértelmeződik, és ismét összeáll egy olyan új formába, amely már tartalmazza a friss ismeretek anyagát. Különböző helyzetekben és szituációkban felmerült problémák megoldását, választ -, így a kreatív feladatokét is -, az alkotó egyén el tudja raktározni annak érdekében, hogy ezeket bármikor képes legyen elővenni és használni.

A képzőművész számára különösen nagy jelentőséggel bír az emlékképek - a vizuális észlelés révén szerzett ismeretek - tárolása, és az ezzel kapcsolatos emlékezőképesség. A vizuális memória egyformán vonatkozik a képek minél részletesebb megfigyelésének és rögzítésének képességére, valamint a már megszervezett és elraktározott képanyag felhasználására és alkalmazására. A képzelőerő működése közben nagyon fontos szerep jut az emlékképek felidézésének, vizualizációjának. A nagy mennyiségű képi adat hozzáférhetővé válik a képzelőerő számára. (Az alkotó egyén egyformán sajátít el képadatokat a tanuló periódus közben, illetve az előző sikeres feladatok eredményeiből.) Így a képzelőerőnek a felmerülő új problémák esetén lehetősége van válogatni, vagy csak ötleteket meríteni a régebbi feladatok nagy mennyiségű képi megoldásaiból. Az emlékezet olyan korábbi adatokat, képeket, tapasztalatokat idéz fel, amelyek sikeresen működtek hasonló helyzetekben, mint amivel a művész az adott pillanatban szembenéz. Első kísérletei során a képzelőerő ezeket a tapasztalatokat próbálja - esetleg kis változtatásokkal - alkalmazni az új szituációban. „A mnemonikus és asszociatív szerep a tudatalattiban működik” és „(...) maguk is sémákra támaszkodnak (sémák = az idegsejtek működési mintái) (...). Az ihletettségről szóló leírások egy olyan emlékező képességet tételeznek fel, amely képes tárolni minden fontos adatot, és érzelmi gazdagság asszociatív folyamatát, melynek segítségével az adatok új és termékeny kombinációba hozhatók.”²²⁵ állítja Brain.

²²⁵ Stein and Heinze (1960., eds.) 101. o.

Egyes kutatók szerint a terjedelmes mennyiségű tapasztalat biztos és kizárólagos adatbázist nyújt a későbbi feladatmegoldások kísérletezéseiben. Láttuk, hogy az alkotó egyén megpróbálja a múltbeli tapasztalatokon alapuló tudását alkalmazni, és azokat a mintákat használja fel a kreatív probléma megoldásában, amelyek korábban már sikeres eredményekhez vezették. Ezért ezek a kutatók az emlékezőképesség működésének tökéletességével magyarázzák az alkotó folyamatot.²²⁶ Így Weisberg és a hozzá hasonló elveket valló kutatók nem tulajdonítanak jelentőséget a kreatív folyamat legjelentősebb momentumának, az inspirációnak. Más szóval nem fogadják el a tudatalatti szerepét a kreatív folyamatban. „Mivel, hogy egyéb tudatalatti aspektusok pontossága megkérdőjelezhető, nem meglepő az, hogy problémák spontán megoldásairól szóló beszámolók ugyancsak megkérdőjelezhetők.”²²⁷ írja Weisberg. (Pedig, mint ahogyan már korábban is szó volt róla, más pszichológusoktól tudjuk, hogy nincs olyan emberi cselekedet, amelyben a tudatalattinak ne lenne szerepe valamilyen mértékben. Miért jelentene kivételt ez alól pont az alkotás folyamata?)

Azonban véleményem szerint akár egy hétköznapi probléma esetében is a legtöbb ember megtapasztalja a megvilágosodás jelenségét akkor, amikor a megoldás mintha az égből jönne. Továbbá igaz, hogy a megvilágosodás nem minden alkotás létrejöttének meghatározója, de meggyőződésem, hogy bármelyik művész igazolhatja azt, hogy az esetek legnagyobb részében egy műalkotás megszületésében nagy szerepe van az inspirációnak. Meggyőződésem, Dr. Irving A. Taylor már előzőleg is megemlített szavaival szeretném alátámasztani, aki a következőképpen vélekedik a művész, a feltaláló által megélt alkotói folyamatról: „Ő inkább szabadon hagyja kalandozni az agyát, ami tulajdonképpen kétségbe ejt sokakat a technikus kollegái közül, akik ezt, mint egy menekülést a probléma elől fogják fel. A kétségbeesés növelve van azzal, amikor hirtelen és váratlanul a kreatív egyén előrukkol egy egyedülálló éleslátással, bepillantással a probléma megoldásában.”²²⁸

Abból, hogy a behavioristák szerint a kreatív képesség a tökéletes emlékezőképességen múlik, az következik, hogy emberek kreativitását nem lehet úgy növelni, hogy azt tanácsoljuk nekik, hogy felejtsek el a régi tapasztalataikat (mikor valaki egyedien szeretné kifejezni magát, akkor azt tanácsoljuk neki, hogy el kell felejtene azt, amit tud...), mert a múltbeli tapasztalatok alapot adnak a jelenlegi probléma megközelítéséhez. Ezzel szemben köztudott dolog az, hogy a felejtés folyamata pusztán az adatok tudatból való

²²⁶ Lásd: Weisberg (1986) *Creativity. Genius and Other Myths*

²²⁷ Weisberg (1986) 28. o.

²²⁸ Smith (1959., ed.) 54. o.

kirekesztettségét jelöli. Ennek az állításnak a kihangsúlyozására szeretném ismét felhasználni Konrád György szavait: „Hiszen az ember fejében – ez közhely – sokkal több van, mint amiről tud.”²²⁹

5.2.6. Az esztétikai bírálat képessége

Meier szerint „mint tényező a művészi képességben az esztétikai bírálat talán a legfontosabb.”²³⁰

Az esztétikai minőségen alapuló ítéletek nagyon hangsúlyosak az élet minden területén. Tapasztalataim szerint a hétköznapi életben a szép minőségi hatásának az érzékelése gyakran lerombolja azt a hármas csoportosulási egységet, amelyet az esztétika, az erkölcs, és az etika - szó szerint a szép, az igaz, és a jó pozitív jelzői képviselnek. Tehát a háromtagú egység felbomlani látszik, a szép kategóriájának túlsúlyban lévő fontossága miatt. (Ezt az állítás megcáfolni látszik azt, amit *A kreativitásról általában* című fejezet *A szépség szerepe a kreativitásban* című alfejezetben a szép és az igaz szétválaszthatatlan kapcsolatáról írtam. A két kategória pozitív jelzőinek együttes megjelenése az alkotó folyamat, pontosabban az inspiráció jelentkezésének momentumára jellemző. Itt azonban a mindennapi észlelésről van szó.) Az elmúlt napokban a Petőfi rádióban hallottam azt, hogy kutatások kimutatták, hogy azok a bűnözők, akik külső megjelenése esztétikailag kellemes, azok az esetek 20 százalékban kisebb mértékű büntetést kaptak, mint azok, akik nem rendelkeznek a szépség jegyeivel.

Az esztétikai bírálat az a képesség, hogy felismerjünk az esztétikai minőséget bármilyen elemek közötti kapcsolatban. Tehát az esztétikai bírálat egy szerkezet elemeinek minőségi viszonyát jelöli. Az esztétikum általános célja az egyetemesség megteremtése az eszme közlésének érdekében. Az egyszerűség a szerkezet elemeinek szükségszerű összefüggését jelenti. Azonban az egyszerűség nem a hiányosságra vonatkozik, hanem a heterogén elemek sűrű egybetartozására. „Egy újabb nehézség abban áll, hogy az erőteljes esztétikai élmény alkalmával, nemcsak a szemünkkel látunk, hanem az egész testünkkel. A szem fürkészve körbejár, a cortex gondolkodik, jelentkeznek muszkuláris feszültségek, a tapintó szervek stimulációja, súly- és hőérzetek, zsigeri reakciók, ritmus és mozgásérzések – mindent magába szippant egy integrált örvény (...). A vizuális szépség és varázslatos hatása

²²⁹ Lásd: Rádai Eszter (2003) Talált tárgy vagyok, interjú Konrád Györggyel. *Élet és irodalom*

²³⁰ Meier (1939) 155. o.

megmagyarázásának nehézsége abban áll, hogy oly sok minden történik egyszerre.”²³¹ írja Koestler a vizuális élmény esztétikai jellegének megtapasztalásával kapcsolatban.

Ez a képesség létfontosságú a művész számára, mert lehetőséget kínál arra, hogy felismerje mikor jó vagy hiányos a kompozíció, és mit lehetne tenni annak érdekében, hogy ezt jobba tegye. Az esztétikai bírálatról Meier így ír: „A kutatások azt bizonyítják, hogy a gyermekben bizonyos fokig jelen van, de tagadhatatlanul jelentékeny fejlődésen megy még át a tanulás és tapasztalat révén. Valószínűleg soha senki által nem teljesen elsajátítható.”²³⁰

Az esztétikai bírálat tehát nem egy külső szabály alkalmazása, hanem „valami, amit az egyén valamiféle veleszületett neuro-fizikális alkati alapon elsajátít.”²³² Tehát az esztétikai minőség érzékelése és elérése nagyon sajátos módon történik. A művész csak az érzékeléseire tud hagyatkozni. A művészek sajátos munkastílusuk és ízlésük által jutnak el az esztétikai bírálathoz. A vonalakban, formákban, színekben, és kompozíciókban kifejezendő szép értékelésének -, a színek megkülönböztetésének -, és a nagyság megkülönböztetésének képessége, stb. határozza meg az esztétikai bírálatot. Tehát minden esztétikai rendezésnek csak egy belső, önmagához viszonyuló szabálya van. Ezért ennek elérése nagyon nehéz, mert Meier szerint: „(...) az esztétikai ítélet olyan egységként működik, amelyet egy magasabb esztétikai intelligencia irányít.”²³³

5.3. A nem specifikusan képzőművészi tehetséget meghatározó tulajdonságok jelentősége a kreatív tevékenységben

Mivel nem vagyok jártas a viselkedés-kutatás tudományában, nem áll módomban felülbírálni a Meier által felismert tehetség-meghatározó tényezőket, vagy másokat megfigyelni, felfedezni. Azonban a fent említett pszichológushoz hasonlóan úgy gondolom, hogy vannak olyan képességek, amelyek nem sajátosan képzőművésziek, de minden alkotómunkához, sőt minden eredményes munkavégzéshez szükségesek, valamint jelentős szerepük van a kreatív tevékenységre nézve. Ezek a tulajdonságok szorosan kapcsolódnak az örökölt képzőművészeti jegyek képességekké való kifejlődéséhez és kiteljesedéséhez, és meghatározzák azokat. A továbbiakban elhanyagolhatatlannak tartom vizsgálatukat.

²³¹ Koestler (1964) 371. o.

²³² Meier (1939) 155-156. o.

²³³ Meier (1939) 154. o.

5.3.1. A kreatív divergens gondolkodás

G. P. Guilford *Az alkotóképesség a művészetben* című cikkében²³⁴ kétfajta gondolkodást említ meg: a konvergens és a divergens gondolkodást. A divergens gondolkodás kategóriájába tartoznak az olyan tulajdonságok, amelyektől egy alkotó egyén problémamegoldó-képessége függ, és amelyek a kreativitás legnyilvánvalóbb jegyei: 1/. a gondolkodás könnyedsége, 2/. a gondolkodás rugalmassága, és 3/. a gondolkodás eredetisége.

Addig, ameddig a konvergens gondolkodásnak egy bizonyos ponton egyetlen helyes válasz irányába kell konvergálni, addig a divergens gondolkodás nem igényel feltétlenül egy választ egy problémára. „Ez nem jelenti azt, hogy a konvergens és a divergens gondolkodás sohasem fordul elő együtt. Bizonyos probléma-megoldási aktusokban gyakran együtt járnak, amikor az alkotólépéssel szükségesek új problémák megoldásában.”²³⁴

Guilford állításai alapján és saját tapasztalataim szerint is ezek a tényezők többnyire az alkotó egyén veleszületett jegyeire utalnak, amelyek bizonyos értelemben fedik egymást.

„Az ötletkezletési könnyedség (...). Ez az egyénnek az a képessége, hogy gyors ütemben egymás után produkáljon ötleteket, bizonyos jelentésbeli követelmények kielégítésével.”²³⁵ írja Guilford. Mivel a kreatív problémának nem csupán egy helyes válasza lehetséges, kikövetkeztethető, hogy ezek megszületését a tudatalattiban lejátszódó különböző érzékeléseket és ideákat magába foglaló könnyed kombinatorikus tevékenység eredményeként jönnek létre. Ez az, ami az alkotás elindító jelenségére vonatkozik. Ami pedig ennek kivitelezését illeti Guilford megemlíti egy másik könnyedségi tényezőt is: „a kifejezés könnyedségét”²³⁶ A művész a válaszokat nem csak hogy akarja vagy tudja közvetíteni az által a nyelvezet által, amely sajátja adottság és gyakorlás révén, hanem ez egy veleszületett képesség, aminek következtében természetesen tudja közölni véleményét.

„Lehetséges, hogy ez a tulajdonság nem annyira képesség, mint inkább vérmérséklet vagy motivációs vonás; az egyénnek az a rendelkezése, hogy kerülje az önismétlést, vagy az a szükséglete, hogy állandóan változtassa a viselkedését, (...) ez a vonás általános jellegű, nagyon dús, alkotó képzelőerőnek lehet az alapja (...).”²³⁷ írja Guilford a gondolkodás rugalmasságáról.

A kreatív gondolkodás nem csupán a feladat lehetséges megoldásaihoz kapcsolódó ötletkezletésre vonatkozik. A divergens gondolkodás jegyei jelen vannak az alkotás egész

²³⁴ Halász (1983., szerk.) 50. o.

²³⁵ Halász (1983., szerk.) 51. o.

²³⁶ Halász (1983., szerk.) 52. o.

²³⁷ Halász (1983., szerk.) 54. o.

folyamatában. Annak ellenére, hogy az elsődleges intuitív képzelet ad egy képet a lehetséges megoldást illetően, ez a válasz sokat módosul a mű kibontakozása közben. A művész nem ragaszkodik mereven az első elképzeléséhez, mert ennek változásait erőteljesen befolyásolják az anyag megnyilvánulási tulajdonságai. Mert a mű tematikai vonatkozásait leszámítva további problémák jelentkezhetnek a kifejezésben, vagy az eljárások terén.

Továbbá: ha az alkotás megvalósítása hosszabb időn keresztül zajlik, mint az egyszeri leülés, akkor ez esetben a feladattal való újabb szembesülések ez eredetitől eltérő megoldásokat, vagy más irányba való fejlődést igényelhetnek. Ilyenkor a művésznek alkalmazkodnia kell a benne végbemenő változásokhoz. Így tehát a művésznek egy neki megfelelő kompromisszumot kell találnia az alkotást előidéző több tényező között: az eredeti elképzelés, az anyag viselkedési szabályai, valamint saját átalakult elképzelései között, ami a probléma megoldását illeti. Itt ismét szerephez jut az energiatakarékosság elve. Leggyakrabban az első elképzeléshez egy erős lelkiismeretesség érzete társul, amely megváltoztatása mindig az elvtől való eltérést jelöli. A fent említett tényezők között a művésznek úgy kell megtalálnia a kompromisszumos megoldást, hogy ez kielégítő legyen lelkiismerete számára, valamint a lehető legkevesebb energiafelhasználással tudja végrehajtani.

„Lehetséges, hogy az eredetiség tényezője vérmérsékleti vagy motivációs változónak bizonyul. Így például esetleg nem más, mint az egyén általános beállítottsága arra, hogy ne legyen konvencionális, vagy hogy lehetőleg ne ismételve meg azt, amit más egyének tesznek.”²³⁸ írja Guilford.

A művész természetyszerűleg és az igazság keresésnek is megfelelően – amely szerint nincs két azonos szituáció - kerüli az önismétlést, a szokásos módszerek és eljárások alkalmazását, és új, szokatlan irányokat próbál követni. Nem beszélve a más alkotókhoz való hasonulás elkerülésének törekvéseiről.

5.3.2. Az empátia szerepe a kreativitásban

„Az a mentális folyamat, amit a legtöbb intelligencia teszt mér, elsősorban egy problémamegoldó folyamat; (...). Az a mentális folyamat, ami egy sikeres művésztől várható el elsősorban egy problémának a meglátása. És ezen felül ez inkább empátián alapul, mint sem értelmén.”²³⁹

²³⁸ Halász (1983., szerk.) 55. o

²³⁹ Getzels and Csikszentmihályi (1976) 155. o.

„Egy festmény attól él, hogy életet lehelsz belé. Ha nem teszel bele életet – sem szenvedélyt, sem gyönyört vagy tömény extázist, vagy semmilyen vizuális felfedezéssel járó izgalmat – akkor a kép halott lesz, mint oly sok festmény, függetlenül attól, hogy mennyi törődést, és tudományos munkát fektettél bele (...).”²⁴⁰ állítja D. H. Lawrence, az író, aki negyvenéves korában kezdett el festeni is.

„Az észlelés dinamikus tulajdonságát Lotze és F. T. Vischner írja le, és bár a korábbi szakirodalom is említést tesz róla, az esztétika tudományára való átfogó alkalmazása Theodor Lipps nevéhez fűződik. Ezt a jelenséget „»Einfühling-nak« (beleérzésnek) nevezte el, mely szót alkalmanként Lotze is használta, és ami végül Titchner professzor fordításában lett »empátia«.”²⁴¹ írja Langfeld Herbert Sydney, a *The Aesthetic Attitude (Az esztétikai magatartás)* című könyvében.

A festmény nem csak a művész kezűgyességének köszönhető tárgyakat vagy különböző fogalmakat megtestesítő figuratív vagy non-figuratív formák megjelenítése, hanem inkább ezek belső szellemiségének a feltárása, amit az agy is felismer. A szoba nem csak annak négy falából, a plafonból és a padlózatból áll, hanem az a tér is, amelyet ez a hat síkfelület elhatárol. Így egy festmény sem pusztán a festék és a hordozó felület együttese, hanem ennél sokkal több. Az anyag/technika kettősség segédeszköze, és meghatározója is egyben annak a szellemiségnek, amely a műben létrejön. Egy festményben nem elegendő az, hogy egy formát megfelelően ábrázolunk, akár saját formai stílusunk átíró-jellegének alkalmazásával, hanem szükséges az is, hogy megmutassuk ennek megnyilvánulásait. Például egy tárgy megjelenítésének változásai attól függenek, hogy milyen tapasztalatai voltak a művésznek ezzel kapcsolatban. Így a festménynek tükröznie kell a művész természetében tapasztalatai révén bekövetkezett változásokat is. Azok a hatások, amelyek a művészt érik változó viszonyulást és magatartást idéznek elő. A benne lezajló és végbemenő pszichikai folyamatok meghatározzák véleményét, magatartását, cselekedeteit. Ennek következményeként legközelebb, amikor például egy bizonyos tárggyal van dolga, akkor a legfrissebben szerzett tapasztalatok átfogalmazhatják az addig arról a tárgyról alkotott véleményét. Ha nem is a szellem az, ami a dolgoknak formát ad, akkor is mindenképpen a szellem befolyásolja a forma külső megjelenését. Mert „»hogy ha a szellem nem nyilvánul meg a festményben, akkor a formák egyáltalán nem fognak hatni ránk (...)«.”²⁴² idézi **Shio Sakanishi** Wang Wei kínai középkori festőt a *The Spirit of the Brush (Az ecset szelleme)*

²⁴⁰ Brewster (1952) 42. o.

²⁴¹ Sydney (1920) 113. o.

²⁴² Sakanishi (1939) 44. o.

című könyvében. Az európai művészet nagy képviselője is, Kandinszky a következőképpen fogalmazott: A nézőnek meg kell tanulni, úgy látni a festményt, mint egy lelkiállapotot ábrázoló grafikont és nem, mint tárgyak megjelenítését. Wang Wei véleményénél sarkalatosabban vélekedik egy másik kínai festő, Hsiao I., aki szerint: „a festménynek, az a hivatása, hogy illusztráljon és kézzelfogható képet adjon a szellem működéséről.”²⁴³

Az különbözteti meg a művészt a mesterembertől, hogy a mester előre kigondolja feladatát, amit aztán végrehajt, esetleg minimális változtatásokkal. Ezzel szemben a művész együtt dolgozik az anyaggal, és munka közben változtatja eredeti elképzeléseit az anyag viselkedési igényeinek megfelelően. Azonban alkotás közben nem csak az anyagra/technikára való összpontosítás eredményezi a művész gondolatainak rugalmasságát, hanem ennek pillanatnyi érzelmei is, mint ahogyan ezt Markus Lüpertz német kortárs festőművész megfogalmazta 1996-ban, Amszterdamban egy velem folytatott beszélgetésben: Amikor festünk, akkor festve élünk!

Az alkotás tökéletes elmerülést és erőteljes koncentrációt igényel. Bármilyen témát választ a művész, arra az időre ez az egész személyének központi problémája. És ez visszafelé nézve is érvényes: csak akkor tudunk - D. H. Lawrence szavaival élve - „életet lehelni” a műbe, ha ezt teljes figyelmünkkel és koncentrációnkkal kitüntetjük. Ahhoz, hogy életre keltsünk egy festett felületet, elsősorban szükséges a természeti erők, valamint azon folyamatok, jelenségek eredetének megértése, amelyek előidéztek, pl. a tárgy sajátos formai megjelenését. És itt így visszakanyarodunk ahhoz a felfogáshoz, miszerint a tárgynak formát a szellem ad. A művészeknek el kell kapnia a megfoghatatlan szellemet egy megfogható formában. Tehát véleményem szerint egy nagyon magas empátikus érzéssel kell viseltetnünk azzal szemben, amit festünk. ”»A szellemnek bizony nincs formája« (...), »így az, ami mozgatja és alakítja a formát, az a szellem«.”²⁴³ mondja Hsiao I.

A legfontosabb - a vizuális megismeréshez szorosan kapcsolódó – megismerési mód a kinezetikus, vagy neuro-muszkuláris jellegű megismerés. Ez azt jelenti, hogy a művész egész lényével megpróbálja követni, pontosabban majdhogynem leutánozni azt, ami a formával, annak minden részével történik. Például a virág esetében megpróbálja átélni ennek szárának felfelé törekvését a gravitáció ellenére. Ennek a törekvésnek a végén ott van a virág, aminek szirmai szétterülnek, és helyet nyernek el maguknak a térbe. Az egyén ilyenkor a megfigyelt dolgot nem pusztán kívülről érzi, hanem az objektum belsejéből is. Olyan ez,

²⁴³ Sakanishi (1939) 53-54. o.

mintha egy pillanatig és bizonyos mértékig beleköltözne a látott tárgyba. „Valami a szubjektumban azonosul azzal, ami hite szerint végbemegy az objektumban.”²⁴⁴ mondja Ernest G. Schaethel. Ennek a megismerési módnak fontos kihatása van a kreatív gondolkodásra. „Ahhoz, hogy a megtapasztalás kreatív legyen, szükség van arra, hogy az egyén ne csupán visszatükrözzön bármely rávetülő képet, mint a tükör, hanem hogy a saját élete, magatartása és tapasztalatai találkozzanak és egyesüljenek az érzékelés tárgyával. Csak ilyen módon teremődik valami új, tehát a tárgy művész által történő megtapasztalásából.”²⁴⁵ írja szintén Schaethel. Ugyancsak a kreatív divergens gondolkodással kapcsolatban Guilford a következőket állítja: „Sőt az ötletkezlet könnyedségnek még egy ötödik tényezője is lehetséges, amely a kinezetikus érzéssel kapcsolatos.”²⁴⁶ Mert, mint ahogyan ugyancsak Schachtel írja: „(...) a saját kinezetikus tapasztalatok, valamint a belső megtapasztalása, az egyén jelentős érzéseinek és magatartásainak szoros kapcsolatban vannak az én-nel.”²⁴⁷ A kinezetikus megismerés fontosságával kapcsolatban ezt így indokolja meg: „(...) az egyén saját testének és mozgási módjainak megtapasztalása az egyetlen módja annak, hogy közvetlenül fizikálisan belülről megismerje önmagát.”²⁴⁸ Erre a megismerésre volt szükség az akadémikus akt létrejöttében, amikor az anatómiai ismeretek mellett egy olyan tulajdonságra is szükség volt, amit az itáliai műértők „gran gusto-nak” neveztek. Valamikor az 1500 évek elején kifejlődött a testnek az a személete, amely kisimította a hirtelen átmeneteket, minden mozdulatot folyamatos áramlással és minden taglejtést a nemesség légkörével ruházott fel.

Langfeld Herbert Sydney a *The Aesthetic Attitude* című könyvében²⁴⁸ az empátiát a súllyal hozza kapcsolatba. A kifejező vonalakat mint segédeszközöket ítéli meg az erő és a mozgás kifejezésére. A vizuális és neuro-muszkuláris megismerést természetesen kiegészítik a többi érzékelő szervek által tolmácsolt benyomások is: auditív, taktilis stb. A tanulmányozás szempontjából fontos tehát egy valódi behatoló tulajdonság alkalmazása a személy által. „Úgy kezelem a festményeim, mint a tárgyakat. Úgy festek meg egy ablakot, mint ahogyan kinézek rajta. Hogy ha ez az ablak kinyitva nem mutat jól a festményemen, rajzolok egy függönyt és elhúrom úgy, ahogyan ezt a szobámban a valóságban is tenném. Pontosan úgy kell viselkednünk a festésnél, mint az életben.”²⁴⁹ mondja Picasso.

²⁴⁴ Schachtel (1950) 7. o.

²⁴⁵ Schachtel (1950) 94. o.

²⁴⁶ Halász (1983., szerk.) 52. o.

²⁴⁷ Schachtel (1950) 72. o.

²⁴⁸ Lásd: Sydney (1920) *The Aesthetic Attitude*

²⁴⁹ Brewster (1952) 51. o.

Viszont, mint ahogyan erről már korábban szó esett róla, a művésznak egy bizonyos távolságot kell tartani a festett „élettel” szemben ahhoz, hogy megőrizze azt az objektivitást, amely biztosítja számára a vezető, irányító szerepet alkotóként. Így tehát, amikor a művész virágot fest, akkor egyben ő is a virág, de ugyanakkor az, ami a vásznon megmutatkozik, az nem virág, hanem festék + olaj + vászon, stb.

Ahhoz, hogy ilyen mély fokú koncentrált állapotba tudjon eljutni a művész, szabaddá kell hogy tegye magát mindenfajta figyelem-elvonó tényezőtől, legyenek azok fizikálisak vagy érzelmi. Mindezek mellett szükséges a befelé való figyelés kifejlesztése is. A keleti filozófiához híven, annak érdekében, hogy a művész átszellemítse azt, amit lát, Hsiao I. egy szemlélődő életet és a természet bensőséges tanulmányozását javasolja.²⁵⁰ Azonban ahhoz, hogy a művész a megfoghatatlan szellemi téren megfelelő eredményeket tudjon elérni, ahhoz az anyagi téren való viselkedésnek teljes birtokában kell lennie, olyannyira, hogy erre már ne is kelljen figyelnie; ennek természetesnek kell tünnie. Pontosabban, a művész teljes birtokában kell hogy legyen a festészeti technikák és szabályok ismeretének, és legfőképpen az ecset használatának. Ilyenkor nincs nyoma az emberi erőfeszítésnek és az adott témához illő stílusban a formák spontánul folynak ki az ecsetből. „Ez az ecset mesteriességének köszönhető gondolat hiányában.”²⁵¹ mondja Ching Hao.

M. G. Rivane az *Influence de l'asthme sur l'oeuvre de Marcel Proust* (Az asztma kihatása Marcel Proust munkásságára) című könyvében azt állítja, hogy Proust úgy ír, mint ahogyan lélegzik: „»Proust mondatainak ritmusa a legvilágosabban tükrözi asztmatikus rohamait«.”²⁵² Véleményem szerint ez a megfigyelés a festőre, illetve a festményre is érvényes. Az ecsetnyom a legfőbb hordozója és tükrözője a művész lelkiállapotának. Ezen buknak el falszifikátorok, mert lehetetlen, hogy az ő életritmusuk megegyezzen a művészával, akit másolni próbálnak. Ha netán mégis egy rendkívüli képesség révén látszólag sikerül elsajátítani a művész ecsetnyomának jellegét, abban az esetben is a beavatott szem felfedezi ezen ecsetvonások másságát. A hamisító ecsetnyoma a szellemi töltés hiányát, vagy ennek merevségét és ürességét tükrözi. Ehhez kapcsolódóan meg szeretném említeni Ching Hao, a tizedik század első felében élt kínai festő tanácsát, amit egy ifjú festőnek szán: „»Amikor az ecsetet használod» – itt az ecset és a vászon érintésére, utal – „ne kezeld azt túl nehézkesen, mert ha ecsetvonásaid túl súlyosak, akkor a festmény nem tisztának, hanem

²⁵⁰ Lásd: Sakanishi (1939) *The Spirit of the Brush*

²⁵¹ Sakanishi (1939) 89. o.

²⁵² Dracoulides (1952) 102. o.

zavarosnak fog tűnni. Ne kezeld az ecsetet túl könnyedén sem, mert ha az ecsetvonások túl könnyedek, akkor a festmény inkább szegényesnek, mintsem gazdagnak fog tűnni.»²⁵³

(Tapasztalataim azt bizonyítják, hogy a szellem valóban képes megváltoztatni és felrúgni minden az anyagi világban uralkodó szabályt. Amikor pl. nyers színekkel dolgozom, de hiszek abban, hogy ezek nem nyersek, akkor ezek a színek a festményen valóban nem lesznek nyersek. Csakhogy az ilyen fajta beállítottságokat nem a tett pillanatában kell meghozni, hanem jóval előtte kell letisztázni magunkban.)

Ching Hao kétfajta hibát említ meg a festmény szellemiségét illetően: „»(...) vannak festmények, amelyek a reprezentáláson alapulnak, és vannak, amelyek nem. Amikor virágok és virágba borult fák láthatók a képen, pedig még nincs itt a tavasz, amikor egy ember nagyobb, mint egy ház, vagy a fa magasabb, mint a hegy, amikor a hídnak nincsenek pillérei, amelyekre támaszkodhat – ezek bizonyítható formai tévedések. A rajzban az ilyen hibák kijavíthatók. Ami a reprezentálástól független hibákat illeti, azok mind a szellemet, mint a harmóniát teljesen tönkreteszik, és a tárgyak alakját is eltorzítják. Bár az ecset és a tinta talán eleven, a festményen mégis minden halott lesz. Az ilyen kontár emberi munka gyümölcse nem javítható.»²⁵⁴ Tehát a szellem tevékenységének hiányából származó hibák megmérhetetlenek és javíthatatlanok.

Az európai szemlélet megfogalmazásában is, ami a szellem fontosságát illeti, a forma kifelé irányuló megjelenésével szemben Sydney egész odáig merészkedik, hogy a következőket jelenti ki: „Annak a művésznek, aki képes erős empátikus mozgásokat kelteni a festmény egyik részével a másikon, annak nincs szüksége arra, hogy más egyesítő eljárásokhoz folyamodjon.»²⁵⁵

5.3.3. Az akarat szerepe a kreativitásban

George Brâncusi, a román szobrász mondta, hogy „A dolgokat nem nehéz megcsinálni; nehéz abba az állapotba kerülni, amikor képesek vagyunk ezeket megcsinálni.»²⁵⁶ És ahhoz, hogy abba a bizonyos állapotba kerüljünk nagy szükség van az akaratra. Egy művész alkotói és emberi mivolta gyakran a legszélsőségesebb ellentétben viseltetnek egymással. A művész műtermékeket létrehozó énje nem kíván tudomást szerezni az emberi lény akár biológiai szükségleteiről sem, mint például a pihenés vagy a táplálkozás, miközben az emberi része legtöbbször lusta, és nehezen lát neki a munkának. Ilyenkor nagy

²⁵³ Sakanishi (1939) 99-100. o.

²⁵⁴ Sakanishi (1939) 89-90. o.

²⁵⁵ Sydney (1920) 198. o.

akaratra van szükség ahhoz, hogy az alkotó leküzdje magában a kemény munka ellen tiltakozó énjét. Csak a komoly elszántság annak érdekében, hogy egy kreatív probléma végére járjon biztosítja a művész számára a kitartó képességet, főképpen azokban az esetekben, amikor elfárad próbálkozásaiban, küzdelmében. Így az akarat és az állhatatosság szoros összefüggésben vannak.

Az akarat jelenléte a mű megvalósításának érdekében teszi lehetővé az első stádiumban elkészített és felülvizsgált problémamegoldó lehetőségekkel való foglalkozást a tudatalatti számára. A tudatalatti csak azzal foglalkozik, amire a tudat felkéri, hogy foglalkozzon. És kizárólag az akarat jelenlétében lendül működésbe a folyékony gondolkodás, és mindenek előtt a képzelőerő.

Ha -, amint korábban láttuk - a képzelőerő szerepe az, hogy utat mutasson vágyaink beteljesedéséhez, valamint, ha ez az egyik legfontosabb a kreatív egyént jellemző tulajdonságok között, akkor könnyen kikövetkeztethető, hogy a kreatív egyén nagy akaráttal rendelkezik elképzeléseinek megvalósulását illetően.

5.3.4. Kockázatvállalás a kreativitásban

A kockázat szó általában a fizikális veszéllyel való szembeszállást jelenti. Az objektív veszély érzete mellett a sajátos beállítottságunk miatt más, szubjektív tényezők is fontos szerepet játszanak a kockázat fogalmának meghatározásában. Ami kívülről úgy tűnhet, hogy egy nagyobb kockázat, nem feltétlenül jelenti igazi félelmek felbukkanását egy adott személyben. És az ellenkezője is igaz: egy látszólag kis kockázat a külvilág értelmezésében valakinek valósággal rémisztőnek tűnhet. „De ami a legfontosabb, az hogy a kockázat valódi legyen. És senki más nem ismerheti, mint a kockázat vállaló az igazi izgalom értelmét.”²⁵⁷ írja Ralph Keyes a *Chancing it. Why We Take Risks? (Belevágni. Miért kockáztatunk)* című könyvében. Ezek alapján arra a következtetésre jutunk, hogy a kockázat felmérése a saját félelmeinken alapszik. A fent leírtakat pedig általánosítva: a kockázat a legbensőbb félelmeinkről szól.

„A kockázatvállalás együtt jár a félelemmel való szembesüléssel. Ez a lényege az igazi kockázatvállalásnak.”²⁵⁸ A félelemérzet egy esetleges veszteség bekövetkezésével áll összefüggésben. Ily módon a kockázatot úgy is definiálhatjuk mint a veszteségtől való félelmet.

²⁵⁶ Zărnescu (1998) 103. o.

²⁵⁷ Keyes (1957) 289. o.

²⁵⁸ Keyes (1957) 276. o.

Tudjuk, hogy nagyon nehezen merjük megtenni azt, amitől igazán félünk. Általában kerüljük a kockázatot, vagy gyakran kisebb kockázatot vállalunk azért, hogy elkerüljük a nagyobbakat. Azonban amikor kockázatot vállalunk, előfordulhat, hogy ez a saját félelem-skálánkon a csúcson helyezkedik el. Ha az igazi kockázat igazi félelmeket von maga után, nem csoda, hogy oly keveset vállalunk.

A kockázat fogalmával kapcsolatban viszont eszünkbe jut egy ironikusan ellentétes emberi magatartás. Megtesszük a tőlünk telhető legtöbbet, hogy az életünket biztonságosabbá tegyük, és mégis azokat a pillanatokat tartjuk a legemlékezetesebbeknek, amikor minden erőfeszítésünk hiábavalóknak tűnt.

Láttuk, hogy sajátos beállítottságunk miatt a szubjektív tényezők fontos szerepet játszanak a kockázat fogalmának meghatározásában. Véleményem szerint maga az alkotás az első pillanatától az utolsóig kockázatvállalást jelent. „Nagyon sokunk számára az a késztetés, hogy keressük a veszélyt, talán kevésbé különbözik attól a vágytól, hogy kreatívak legyünk. Akárki, aki veszélybe kerül, ugyanazt a felemelő érzést tapasztalhatja meg, mint a munkájában teljesen elmerült alkotóművész.”²⁵⁹ írja Ralph Keyes.

Ismereteim azt bizonyítják, hogy minden festő munkássága alatt legalább egyszer erős félelmet érzet egy fehér papír, vagy vászon előtt - ennek láttán. Ebben az esetben az esetleges veszteség a felület frissességének az elvesztése lehet, olyan fehér felület korai kiiktatása, amelyet a festő esetleg szívesen látna később munkájában. Sokan úgy küzdik le félelmüket, hogy „összemaszatolják” a fehér felületet. Van, akinek ez az eljárás csak az adott problémára jelent megoldást, de vannak olyan festők, akik számára a hordozófelületen így megjelent vizuális jelek befolyásolják, vagy esetleg módosítják a festészeti témát; netán elindítják a festő gondolatait. Tehát gyakran már az első felmerülő félelemnek a leküzdése sok festő számára meghatározza alkotó tevékenységének (jóllehet csak egy periódusra) stílusát és/vagy technikáját.

De a fehér papír láttán nem csak a kezdéstől retten el a művész, hanem az egész előtte álló munkától, mert attól tart, hogy ezt nem fogja tudni megfelelőképpen véghez vinni. (Habár Van Gogh szerint, ha a művész lélekkel csinálja dolgát, akkor a vászon az, aki retteg a művésztől.) Természetesen ez csak azokban a művészekben merül fel, akik valóban nagydolgot várnak el saját maguktól. „Már régen szeretnék magvetőt festeni, de vágyaim, melyek bennem élnek, nem teljesülnek mindig. Majdnem félek tőle. És mégis ami Millet és

²⁵⁹ Keyes (1957) 64. o.

l'Hermitte után e témában tennivalóként megmaradt: a magvetőt színekkel és nagy formátumban megoldani.”²⁶⁰ írja Van Gogh. Tehát a festő attól tart, hogy nem lesz képes jól megfesteni azt, amit lelki szemeivel lát, azt, amit szeretne.

Ahhoz, hogy egy festmény feltárjon minden érzést, ami a mű fő gondolati szálához kapcsolódik, nagy kockázatot képvisel. Így tehát a festmény keletkezése folyamatos kockázatvállalás a művész részéről. Gyakran fennáll az a helyzet, amikor annak ellenére, hogy jó eredményt ért el, mégis úgy érezi, hogy az, amit addig alkotott jobb is lehetne. A kockázatvállalás ebben a helyzetben olyan áldozatokat követel, mint például egy szép részlet megsemmisítését az egész, vagy egy nagyobb felület javára, vagy pedig átalakítást, összesűritést annak érdekében, hogy valamit sokkal lényegesebbé tegyen. A kockázatnak itt az a tétje, hogy elronthatjuk azt, amit addig létrehoztunk a képben.

Számomra a rontás szó a következő szituációkat jelenti:

1./ Amikor egy részlet kidolgozása megszünteti ennek a többi részekhez és a kompozíció egészéhez viszonyuló szerves kapcsolatát. (Erről bővebben esik majd szó a *Mire figyel a művész alkotás közben* című fejezet *Az egység* című alfejezetében.)

2./ Amikor csak egy részlet kijavítása érdekében úgy nyúlunk bele a képbe, hogy közben mindvégig az elrontástól való tartás és félelem érzete uralkodik bennünk. Ez az érzés átjön az érintésnél, amikor az ecset nyomot hagy.

3./ Amikor egy részlet kijavítását követően úgy érezzük, hogy képesek vagyunk mindent jobb minőségűvé változtatni, és felbátorodván, és elbizakodva elkezdjük fejleszteni a képet. Gyakran mire feleszmélünk, a festmény rosszabb állapotba került, mint amikor eredetileg eldöntöttük, hogy valamit javítunk rajta.

4./ Amikor a fáradtság arra kényszerít, hogy abbahagyjuk a munkát, és kis idő elteltével ezt újra folytatni szeretnénk, de mivel nehéz az akkori alkotással azonos lelkiállapotba kerülni kívülről és távolságtartóan fogunk ítélni, és az újabb hozzányúlások *le fognak válni* a felületről; szó szerint fizikai távolság lép fel a korábbi és az új festékrétegek között.

Viszont a művész tudja, hogy az alkotás csakis és kizárólag akkor lehet jó, ha ő a „mindent vagy semmit” elv szerint cselekedik. Más szóval, hogy ha már felismerte az esetleges kockázat pozitív következményének esélyét, akkor ezt be is vállalja. Ha szemet huny a lehetőség előtt, akkor ez megmarad az agyában valahol elraktározva, és állandó büntudatot fog kelteni a művészben, hogy nem volt elég bátorsága kihasználni a lehetőséget.

²⁶⁰ Van Gogh (1964) 171. o.

„(...) de mi a rosszabb. A veszély vagy a félelem a veszélytől?”²⁶¹ teszi fel a kérdést Van Gogh Theo öccsének és önmagának. Itt a kockázatvállalás esetében szóba jön egy olyan tulajdonság, ami nem jellegzetesen művészi képesség, és ez az őszinteség. A művész önmagával szembeni őszintesége összefügg az igazsággal, azzal, amit végül is keres a munkája által. „Minél többet mutatunk meg, annál jobb az írásunk, és kisebb a kockázata annak, hogy rajtakapjanak, és nyilvánosan megszégyenüljünk.”²⁶² írja W. H. Auden. Egy igazi művész, aki a tökéletességre törekszik, leküzdí félelmeit, és nem mulasztja el a kockáztatást, mert, mint ahogyan Luciano Pavarotti mondta: „»(...) a legjobb út, hogy sikeres legyél, az hogy állandóan félj«.”²⁶³

Ilyenkor a művész vállalja az újat, az ismeretlent. Ez esetben ő teljes mértékben a jelenben él, és kinyitja maga számára a mindenség felé vezető kaput. Ezt a jelenséget Koestler nagyon költőien fogalmazza meg: „»a végtelen arra hivatott, hogy a véggel elegyedjen« - akkor, amikor az örökkévalóság kinéz az idő ablakán.”²⁶⁴ Ezekben a pillanatokban a művész szembenéz félelmeivel, leküzdí ezeket, és így felszabadítja magát. (Erre a szabadságra vonatkozóan pedig Kris, pszichoanalitikus azt mondja, hogy az embernek beteljesül az az alapvető vágya, hogy rábízza magát a természetre.²⁶⁵)

A félelem viszont együtt jár a fokozott éber állapottal, koncentrációval és óvatossággal. Tudjuk, hogy az alkotás aktusát egy különlegesen felhevült érzelmi állapot kíséri. Candence Pert neurobiológus, aki részfelfedezője volt az endorfinnak úgy gondolja, hogy: „Az agyunk fejlődése ettől függött, mert szükség volt erre az anyagra az osztatlan figyelem fenntartásában az állandó veszély közepette.”²⁶⁶ A tudós a következőket állítja: „Úgy tűnik, hogy az endorfinoknak értékes szerepük van az adrenalinnal való összjátékban. Míg az utóbbi tűzbe hozza idegrendszerünket és így felkészíti a veszélyre, előbbi megemeli tűréshatár küszöbünket, és elősegíti egy bizonyos érzelmi távolságtartás létrejöttét, ami lehetővé teszi számunkra, hogy nyugodtak legyünk a csapással szemben.”²⁶⁷ Az óvatosságra - amit az endorfin biztosít Candence Pert szerint azért van szükség, hogy a hajtóerőnek bizonyuló, alkotó izgalmi állapotot a művész mégis higgadtan tudja kezelni. Mint ahogyan már többször szó volt róla, a művésznak törekednie kell, hogy ezt a magas izgalmi állapotot

²⁶¹ Van Gogh (1964) 71. o.

²⁶² Keyes (1957) 180. o.

²⁶³ Keyes (1957) 275. o.

²⁶⁴ Koestler (1964) 331. o.

²⁶⁵ Lásd: Kris, E. (1952) 302. o.

²⁶⁶ Keyes (1957) 37. o.

²⁶⁷ Keyes (1957) 36. o.

csak fokozatosan használja el, azért, hogy a műnek legyen ideje megvalósulni. Láthatjuk tehát, hogy a fent említett érzések megtapasztalásától függ a mű minősége.

A kockázatvállalás mint szenvedély

A félelemérzés átélésének fontosságára utal Ralph Keyes: „De mily lényeges a félelemérzés a fennmaradásunkban (...)!”²⁶⁸, valamint a következőképpen folytatja: „Az evolúció értelmében, valószínűleg azoknak a primitív élőlényeknek volt a legtöbb esélyük a fennmaradásra, amelyek a legalkalmasabbak voltak arra, hogy érzékeljék a félelmet és reagáljanak rá. Jobb fizikai adottságok híján a félelemmel való szembeszállás és a menekülési utak keresése alapvető szerepet játszott biológiai sikerünkben. (...) »Biológiai értelemben, szükség van a kockázatvállalásra«, mondja Jeffrey Roseman epidemiológus. »A kockázatvállalás az a dimenzió, melynek mentén végbemegy a szelekció.«”²⁶⁸ Ugyanebben a könyvben Keyes idéz egy Sol Roy Rosenthal nevű kutató fizikust is, akinek a véleménye megegyezik a sajátjával: ”Rosenthal úgy gondolja, hogy a test és a szellem nemcsak hogy jól reagál a rendszeres félelem-dózisokra, hanem esetleg még szükségük is lehet azokra. »A fizikális veszély fokozatosan eltűnt az ember mindennapi életéből, (...) de a cselekvés és a kockázat szükségessége mintegy megmaradt a génjeiben.«”²⁶⁸ Láthatjuk tehát, hogy a kockázatvállalás és az ezzel járó veszélyérzet megtapasztalása szükséges volt az ember biológiai énjének, az emberi faj ki- és felfejlődése során. Az igazi kockázat tehát nem csak a legbensőbb félelmeikkel való szembenézését jelenti, hanem azt is, hogy képesek vagyunk kiállni ezekkel szemben.

A művész számára a kockázat, és az ezzel járó érzelmi szövődmények ismételt megtapasztalása, azaz maga az izgalom átélése valódi szenvedéllyé válhat. Végso soron az ő idegrendszere nemcsak hogy megtanulja, hogy hogyan viselje el a félelmet, hanem kifejlesztett egy szenvedélyt is ezzel szemben. Lassan már csak a kockázattal járó félelem, koncentráció, óvatosság, stb. átélése révén érzi magát teljes embernek. És ilyen módon bezárul az a kör, ami elindul a lehető legjobb mű létrehozásának törekvése érdekében, elvezet a kockázatvállaláshoz, valamint az ismételten átélt kockázat szenvedéllyé alakulásáig, amit már csak egy kvalitásos mű létrehozásának erőfeszítése révén következhet be. A kockázat és ennek érzelmi velejárói tehát éberén, elevenen tartják a művész szellemét, ami munkára készíti. Ez az, ami után az alkotó vágyakozik.

²⁶⁸ Keyes (1957) 32. o.

Láttuk, hogy a rövidtávon megtapasztalt és elviselhető mennyiségű stresszdózis szükséges egy egészséges élet fenntartásához. Ezért a szervezetünk a félelemre, amely a kockázatot kíséri, nem tekint mindig szükségszerűen mint egy ellenségre. Mert, mint ahogy a fejezet elején szó volt róla, azokat a pillanatokat tartjuk a legemlékezetesebbeknek, amikor minden erőfeszítésünk hiábavalóknak tűnik. „Semmi sem oly nehezen elviselhető, mint a jó napok egymásutánisága.”²⁶⁹ mondja Goethe.

Tapasztalataim azt bizonyítják, hogy jó mű kizárólag az ennek a keletkezésével járó nehézségek és felmerülő veszélyek felvállalásával valósulhat meg. Erre célozva mondta Nica Joachim, egyik kiváló tanárom a kolozsvári egyetemen azt, hogy: Művészetet csak 110 százalékosan szabad csinálni!

Ami a kockázatvállalást illeti, a nyugati kultúrában a fizikai tett bátorsága ugyanolyan mértékben van túlértékelve, mint ahogyan bizonyos pszichológiai lépések vannak leértékelve. Keyes két típusú kockázatvállalásról beszél: „(...) a másodfokú veszélyek hosszú távon hatnak, kétértelműek és kevésbé stimulálóak. Ezek kockázattal járnak az ego számára, az unalom a kudarc és a megbánás kockázatával (...). Hogy milyen kockázatokról beszélünk tulajdonképpen? Nem meghatározott sorrendben ezekről: (...) karrierépítés, önismeret fejlesztés, a csend elviselése vagy a semmittevés, megpróbálni nem kontrollálni minden fejleményt, unatkozni, unalmasnak lenni.”²⁷⁰ Én a műalkotást a másodfokú kockázatok kategóriájába sorolom. Az alkotó egyénnek valóban vállalnia kell a fent felsoroltakat, mert ezek szétválaszthatatlanok a művészi tevékenységtől. A művésznak vállalnia kell, hogy a kívülállók őt gyakran unalmasnak, vagy netán hülyének nézik, például azért mert hosszú időn keresztül nem tágit elképzeléseitől, ameddig ezeket meg nem valósítja. (Más okok is vannak, ami miatt a művészt emberi mivoltában nem kedvelik. Ezekről a *Miért alkot a művész?* című fejezet *A lelki egyensúly kialakításának vágya* című alfejezetében már korábban esett szó.) „Az elkötelezettségre úgy tekinthetünk, mint a kontroll ellentétére. Azzal, hogy elkötelezzük magunkat egy másik személynek, csoportnak vagy elvnek, szükségessé teszi, hogy valamelyest lemondjunk saját sorsunk irányításáról.”²⁷¹ írja még Keyes a második típusú kockázatokról. Tehát az alkotás, a művészi magatartás magas fokú altruizmust és odaadást követel. Viszont az is lehetséges, hogy az „odaadás” szó kevésbé fejezi ki a művész nyilvánosság előtti belső világának felfedését, „lemeztenítését”, ami elkerülhetetlenül szükséges egy kvalitásos mű megszületésénél. „Minél jobb az írásunk, annál nagyobb

²⁶⁹ Keyes (1957) 57. o.

²⁷⁰ Keyes (1957) 153-154. o.

²⁷¹ Keyes (1957) 157. o.

veszélyben vagyunk. A jó írás, mint a jó színjátszás vagy más művészeti ág valami hitelest kell, hogy feltárjon. Ezt a kockázatot vállalni kell. Nincs más választás, mint saját magunk felfedésének a kockázatát vállalni, ha olyan irodalmat akarunk írni, ami számít. »Egy író úgyszólván állandóan felfedi magát«, jegyezte meg egyszer W. H. Auden »Nincsenek fontos titkai«.²⁶²

A fent említettekhez azonban szorosan kapcsolódik a felelősségvállalás ténye is. Így a művész felelőssé válik azért a társadalomért, amelyben él, tág értelemben az egész emberiségért.

A mű közszemlére bocsátásával járó kockázatvállalás

Az alkotás elkészültével a művésznek vállalnia kell még ennek a közszemlére bocsátásával járó kockázatot is. A festmény elkészültével felmerül egy új kockázat bevállalásának a szükségessége: a műalkotás közszemlére tételéé. Ebben a vonatkozásban a kockázat több rétegű lehet: esztétikai, politikai, vallási, erkölcsi, stb.

A festő fél munkájának esztétikai értékelésétől. Attól tart, hogy művét anakronisztikusnak ítélik meg, vagy hogy nem megfelelően tükrözi a kor szellemét. Olykor pedig a művész attól szorong, hogy alkotása nem a képzőművészi gondolkodás és nyelvezet által fogalmazódott meg.

A művészet az egyes művészek kezében mindig a fegyver szerepét tölti be, mellyel ők a maguk módján harcoltak valamiért, vagy valami ellen. Így például Jörg Immendorf kortárs német festő 1973-ban a Westfälischen Kunstverein-ben Münsterben megrendezett kiállításának mottója: *A művész ökle is ököl* nem volt más, mint egy politikailag elkötelezett művészet bizonyítéka. A művészek a társadalom élén járva megfogalmazzák és megmutatják az utat az igazság irányába. A világhírű fotóművész, Serano minden vallási erkölcsöt megszegve emberi vizeletbe süllyesztette el a feszületet, amelyet egy nem kevésbé merész cím kísért: *Piss Crist*, azaz *Pisiljük le Krisztust*. A ma már minden erkölcsi szabály elleni kihágást eltűrő festői hordozó felületet korábban nagy felháborodással közelítették meg, és egyben erős támadások célpontjává vált, hogy ha a művész a szexualitás tabu határait próbálta feszegetni. Gondoljunk csak például Manet *Reggeli a szabadban*, vagy a jóval korábban bemutatott Courbet *A világ eredete* című munkára.

A fent említett kockázatvállalást a pszichológusok egy kategóriában egyesítik, amit úgy neveznek, hogy a művész tudatalattival való kapcsolatának feltárásától való félelem. Szerintük azzal, hogy a művész megosztja gondolatait embertársaival az alkotás formájában,

mentesíti, vagy legalábbis csökkenti számára azt a felelősségérzetet, amely rá hárul a „tiltott” területre való behatolásért. (Erről már korábban is eset szó a *Miért alkot a művész* című fejezet *A művészi kreáció mint a lelki egyensúly kialakításának vágya* című alfejezetében.) Ilyen tekintetben a művész mentesül attól a büntudattól, hogy olyan dolgokat merészkedett elmondani, amelyek feltárása zavart, felháborodást, ellenségeskedést válthat ki a társadalom képviselőiből. (Talán emiatt is vállalták a művészek századokon át a nekik ítélte közvetítői szerepet. Szerettek saját magukról mint eszközről gondolkodni azért, hogy mentesüljenek az alól a választás és ítélet felelőssége alól, ami az alkotó tevékenység természetes velejárója. Indokokat kerestek, amelyek biztosítani tudták a helyességét annak, amit mondtak, festettek, stb.)

A félelem, amely az alkotás közszemlére tételével jár, abban a mondatban foglalható össze, hogy: *Mit fognak gondolni rólam az emberek?* „De csak nagyon ritkán aggódunk úgy általában az emberek miatt, sokkal inkább bizonyos egyének, olykor csak egy ember miatt. (...) Bárki is legyen, ő a fő cenzorunk. (...) Bizonyos fokig mindig ilyen - számunkra fontos - emberek véleményének a cenzúrája alatt leszünk. Talán ennek így is kell lennie.”²⁷²

A kockázata annak a zavaró lehetőségnek, hogy hülyét csinálj magadból, hogy kinevessenek, vagy megalázzanak nagyon nehezen viselhető el. De pontosan emiatt az itt említett kockázatvállalás a legértékesebbek közé tartozik. Csak akkor tudunk kiállni egy eszméért, amikor bevállaljuk, hogy hülyének nézhetnek bennünket az erőfeszítéseink miatt. Mint ahogy a filozófus Pólónyi Mihály mondta: „Vállalnunk kell annak kockázatát, hogy sületlenségeket beszélünk, ha egyáltalán mondani akarunk valamit.”²⁷³ Azonban ahhoz, hogy kockázatot vállaljunk bátorságra van szükség!

5.3.5. A művészi bátorság

A pszichológusok arra tanítanak minket, hogy nagy bátorságra vall az, amikor az ember beismeri saját gyengeségét.²⁷⁴ A művész alkotás közben szüntelenül ezt vallja be. Az alkotás minden egyes pillanatában felismeri, hogy ez vagy az nem jó a munkájában. Ezért bátorságának és állhatatosságának köszönhetően állandóan arra törekszik, hogy kijavítsa és kiküszöbölje a helytelenségeket. Minden pillanatban „nagy lélegzetet véve” megsemmisíti, vagy átdolgozza művének azon részeit, amelyekkel korábban ugyanúgy azonosult, de amelyekkel nincs többé megelégedve. Mindehhez a bátorság legmagasabb foka

²⁷² Keyes (1957) 181. o.

²⁷³ Keyes (1957) 183. o.

²⁷⁴ Lásd: Keyes (1957) *Chancing it. Why We Take Risks?*

szükségeltetik. Közismert az a tény is, hogy a művész soha, vagy esetleg nagyon ritkán van megelégedve alkotásának minőségével. „Nem túlzás az a megállapítás, hogy az alkotás hősi tevékenység. Nagy türelmet, kitartást és a balsikerek, elviselését követeli meg.”²⁷⁵

Láttuk a *Kockázatvállalás az alkotásban* című részben, hogy sajátos beállítottságunk miatt a félelem szubjektív tényezői fontos szerepet játszanak a kockázat fogalmának meghatározásában. Valamint azt is, hogy az alkotással együtt járó kockázatvállalás a művész félelmeinek leküzdését jelenti. Ezért „alapvető fontosságú a túléléshez az, hogy a félelemmel szembenézzünk, de különösen ahhoz, hogy merjünk kockáztatni!”²⁷⁶, főképpen az alkotásban, ahol a művész, mint ahogyan már említettem: hosszabb-rövidebb ideig azonosul munkájával.

A fent említett részben szó volt még arról is, hogy a művész alkotása által szembenéz önmagával, énjének legmélyebben rejtőzködő titkaival. Minden embernek, így a művésznek is meg kell ismernie, szembe kell néznie saját magával. Ha ezt a lépést a művész megteszi, akkor úgy érzi, hogy sikerült maga mögött hagyni addigi énjét, amire mostantól már kívülről néz. Olyan ez, mintha a művész újra megteremtette volna magát abból, ami nem volt más, mint az addigi énje. Ilyen formában az alkotás állandó fejlődési lehetőséget nyújt a művész egész egyéniségének számára. Tehát a művész alkotásának létrehozásával párhuzamosan fejlődik lelkiekben is. (Erről is volt már szó a *Miért alkot a művész* című fejezet *A művészi kreáció mint önfejlesztés* című alfejezetében.)

Továbbá láttuk *A miért alkot a művész* című fejezet *A kreáció mint belső kényszer, mint az életérzés mélyítésének vágya, mint kifejezésvágy, mint a lelki egyensúly kialakításának vágya, mint önmegvalósítás* című alfejezeteiben azt a néhány (belső) szubjektív indokot, amely alkotásra készíti a művészt. A mű létrejötte közben felmerülő helytelenségek megoldására és kiküszöbölésére azonban szükség van a szellemi világban történő változások felvállalására. Ilyen formában a művész és alkotása felváltva kondicionálják és idézik elő egymás fejlődését. Így már nem tűnik annyira meglepőnek, hogy a művész és alkotása között oly szoros kapcsolat jön létre. Pszichológusok szerint²⁷⁷ a kettő egy hosszabb-rövidebb ideig szétválaszthatatlan.

Továbbá a *Kockázatvállalás az alkotásban* című alfejezet *A mű közszemlére bocsátásával járó kockázatvállalás* című részében megmutattuk a kockázatát annak, hogy a művész megmutatja legbensőbb énjét, kinyilatkoztatja meggyőződéseit a világnak. „(...) a

²⁷⁵ Halász (1964) 106. o.

²⁷⁶ Keyes (1957) 33. o.

²⁷⁷ Pl.: Kris (1952) *Psychoanalytic Explorations in Art*

tudatalatti felhasználása bátorságot követel meg, mert azzal jár, hogy a művész elszigetelődik és a népszerű megformálásokkal szembefordulva a bizonytalan felé halad.”²⁷⁸

Az állhatatosság szoros kapcsolatban van a türelemmel. Véleményem szerint *a türelem a legfontosabb nem specifikusan a képzőművészi tehetséget meghatározó tulajdonság*. Ameddig az állhatatosság a kitartást jelöli, addig a türelemre azért van szükség, hogy a művész állhatatosságát higgadtan tudja kezelni. A kreatív feladat higgadt kezelése kevés energiavesztéssel jár, amire -, mint tudjuk, - szükség van az adott probléma megoldásához ugyanúgy, mint a következők esetében.

5.3.6. A döntésképeség jelentősége a kreativitásban

Csakúgy, mint az életben, egy műalkotás keletkezése során is - sarkalatosan fogalmazva - minden percben döntéshelyzet előtt álunk. Véleményem szerint a kreativitás egyik fontos tényezője a döntésképeség, pontosabban *a gyors döntésképeség*. Itt a döntés alatt a mű megvalósulása közben felmerülő kifejezésre alkalmas nyelvezet legmegfelelőbb módjának kiválasztására gondolok.

A döntés felelősségvállalással jár. Ahhoz, hogy a döntés megvalósuljon, szükséges bizonyos feltételek teljesítése. A gyors döntésképeséget két fontos tényező határozza meg: az egyik az egyén jelleméhez kapcsolódik, a másik pedig a szakmabeli gyakorlatiasságához.

Elsősorban a döntés csak abban az esetben tud megvalósulni, ha a művész megfigyelő énje fel tudja mérni a megfigyelt énjének, a végrehajtónak a teljesítményét. (Csak a döntés pillanatában -, amit véleményem szerint joggal nevezhetünk a krízis pillanatának is -, válik megkülönböztethetővé a megfigyelt, és a megfigyelő én. A döntést követően ez a kettő nem egyesül, de ismét nagyon szoros kapcsolatba kerül, majdhogynem beazonosíthatatlan viszonyba.) Ehhez azonban a kreatív egyénnek képesnek kell lennie felismernie magában a megfigyelőt és a megfigyeltet. A művész megfigyelő énje, aki meghozza a döntést a mű további fejlődésének irányát tekintve ellentmondást nem tűrő viselkedést tanúsít a megfigyelttel szemben. A végrehajtó én pedig alá kell, hogy rendelje magát az előbbi döntésének. Nagyon fontos az, hogy a megfigyelt számára ne legyen terhes a megfigyelő bírálatának és tanácsának az elviselése azért, hogy képes legyen végrehajtani a helyesnek ítélt döntés tartalmát.

Láttuk az alkotó folyamat második stádiumában, a lappangási periódusban, hogy milyen jelentőségteljes szerepet játszik a döntés a mű folytatását illetően. Olvashattuk, hogy

²⁷⁸ Stein and Heinze (1960., eds.) 19-20. o.

az alkotó az előkészületek után eljut egy bizonyos számú lehetséges megoldáshoz, amelyek közül a lehető legjobbat szeretné kiválasztani. Ez azt feltételezi, hogy bírálóan kell ítélnie. Meg kell próbálnia előre elképzelni, hogy milyen kimenetele lesz egy bizonyos megoldásnak. Hasonló magatartás alkalmazása szükséges az alkotás létrejöttének egész időtartama alatt.

Tehát a második fontos tényező a gyors döntést illetően a nagy mennyiségű szakmai tapasztalat. Ennek birtoklása megkönnyíti a döntést, mert az ismeretek alapján az alkotó egyén előre láthatóan el tudja képzelni döntésének következményét. Azonban, ha a döntés mégsem volt szerencsés vagy megfelelő, a mesterségének bő tapasztalataival rendelkező művész nem ijed meg (az ijedség sok energiavesztéssel jár!), mert a gyakorlat megfelelő fokú önbizalmat nyújt számára, és biztosítja afelől, hogy képes megszüntetni a nem kívánt állapotot.

A döntés gyorsasága összefügg az energiatakarékossággal. A rossz döntés fájdalmas, mert a veszteség érzetéhez kapcsolódik. És valóban: a tárgyi világban bekövetkezett veszteség tudatosítását belső energiavesztés érzete kíséri. *A gyors és helyes döntés megóvjaa a művészt az energia felesleges pazarlásától, ami a mű további fejlesztéséhez szükséges.* Ha az alkotás keletkezése túl sok energiát vesz igénybe, akkor a művész elfárad, és az alkotás már nem egy energiatöbblet megnyilvánulásaként jelenik meg. (Tudjuk, hogy a jó mű az, amely annak ellenére, hogy sok munkát követelt a művész részéről, mégis a szempillantás alatti megnyilvánulás benyomását kelti.)

A döntésképeség természetesen szorosan kapcsolódik a kockázatvállaláshoz, hiszen a döntésben benne foglaltatik a legkevesebb két lehetőség közötti választás. A döntés és a kockázatvállalás az esetleges veszteségek bevállalásával jár, és ilyen értelemben kapcsolódik a bátorsághoz. A bátorság magas energiákra tart igényt ahhoz, hogy a jó döntés és leginkább a rossz döntés esetében bekövetkezett veszteségeket a művész el tudja fogadni, felül tudjon ezeken kerekedni azért, hogy képes legyen művét tovább folytatni.

6. Mire figyel a művész alkotás közben?

„Úgy gondolom, hogy az egyik dolog, amit az emberek képtelenek felfogni az, hogy egy kép megfestése rendkívül módszeres tevékenység. Nem kizárólag a kézügyesség problémája, a tehetség vagy zsenialitás kérdése, hanem egy rendszer. Kétségtelen, hogy egy festmény vagy költemény tágabb értelemben véve ihletettségi probléma, de minden ihletett művészet tulajdonképpen rendszeren alapul, és ezek gyakorlói olyan emberek, akik magas fokra fejlesztettek egy rendszert. Ők rendszerezetten gondolkodnak. Azt hiszem, akármelyik festő megerősítheti ezt.” (Paul Smith)²⁷⁹

6. 1. Bevezetés

A jó festménynek értelmes eszmét kell közölnie. Ezt az üzenetet csakis a jó forma tudja közvetíteni. De mi a jó forma? Rudolf Arnheim szerint „a jó forma nem látható”²⁸⁰ Azaz a jó forma olyannyira eggyé válik a szellemi tartalommal, és olyannyira megfelelő annak hordozására, hogy mint struktúra elveszíti jelentőségét, és láthatatlanná válik; csak a tartalmat, azaz az üzenetet érzékeljük.

A festő feladata tehát az, hogy érzéseit és gondolatait - mint az anyagtalan világ képviselőit – úgy fogalmazza meg az anyagi világ formáiban, hogy ezek a formák pontosan ennek a belső világnak a tartalmát közöljék. A festmény „valóság szintje” (Rudolf Arnheim) a művész által kifejezendő idea tartalmának egy bizonyos stílusú formai megfogalmazásától, és a használt anyag tulajdonságaitól függ. A művész állandóan keres egy elvontsági nívót, amely megfelel annak a helyes viszonynak, amely az anyag-jelenség és az ötlet között van. A formai stílus a művész által használt olyan személyes nyelvezet jegyeit jelenti, amelyek ugyanakkor szerencsés esetben megfelelnek az adott társadalom tagjai értelmező szintjének. Mindehhez - láttuk -, a festőnek nagyon nagy gyakorlattal kell rendelkeznie, ami az általa használt festéket, általában az anyagokat illeti; valamint ismernie kell a kifejezésre alkalmazható képzőművészeti nyelvezetet. Továbbá, tudnia kell kezelni a nyelvezetet olyan értelemben, hogy képes legyen kiiktatni a műtermékből azokat a részeket, amelyek nem odavalóak. Természetesen itt az általános nyelvezetre gondolok, mivel, minden festőnél munka közben a nyelvezet jegyei módosul(hat)nak, a szótár gazdagodhat új elemekkel. Ezért

²⁷⁹ Smith, P. (1959., ed.) 46. o.

²⁸⁰ Arnheim (1966) 4. o.

nem technikai problémákat fogok taglalni, hanem azokat a kategóriákat fogom megvizsgálni, amelyek működése nélkülözhetetlen egy festmény létrejöttében.

Azonban a személyes kifejezési jegyeken kívül vannak olyan általánosan érvényes képzőművészeti szótári problémák, amelyek minden egyes jó festményben megtalálhatóak. Ebben a fejezetben ezeket szeretném közelről megvizsgálni.

Azok a fontos tételek, amelyekben a festmény kifejezésre jut: a szín és a forma. Azok az elvek, amelyek a vizuális művészeti kompozíciókba vannak belefoglalva: elsősorban az ábrázolás és a geometriai alak. Kiegészítő módon pedig, de elsődleges fontosságuként a színek törvényei.

Az alkotó tevékenység együtt jár kapcsolatok teremtésével olyan minőségek között, mint a méret, a mozgás, a tér, a forma vagy a szín. Mivel a színek az érzelmek kifejezői, és mivel ez a dolgozat általában a festmény keletkezési folyamatának vizsgálatát tűzte ki célul, ezért keveset foglalkozom a színek törvényeinek áttekintésével. A festmény kompozícióját meghatározó tényezők elemzését fogom leírni.

6.2. Egységesség az eszme és a kifejezési forma között

A festőnek legfőbb törekvése a jó alkotás létrehozása érdekében a forma és a tartalom egységességének megteremtése. Azaz, hogy megtalálja azt a kifejezési formát, amely a legmegfelelőbb a kívánt eszme közlésére. „Valószínűleg egyik művészeti ágban sem olyan szoros a tartalom és a forma egysége, mint a festészetben.”²⁸¹ írja Langfeld Herbert Sydney.

Itt figyelembe kell venni azt a formát megfogalmazó módot vagy stílust, amelyre a festő temperamentumából kifolyólag érzékeny. Ez esetben fontos az is, hogy a vizuális gondolkodásban a látszat tartalmazza a lényegét. Ami annyit jelent, hogy egy bizonyos tárgyhoz társított elemet a látott tárgy tulajdonságaként fogunk megítélni. „(...) amikor egy tárgy vagy ennek egy része a szem előtt rejtve van, a hiány nem csupán optikai vagy fizikai tulajdonság, hanem tágabb értelemben véve a tárgy létezésének egy aspektusa is.”²⁸²

Azonban a művészi stílus nem csupán az alaki megnyilvánulásra vonatkozik, hanem arra is, ahogyan az alakok alkalmazva vannak bizonyos formai kombinációkban. Vannak festők, akiknek festészete elbeszélő jellegű, mások szimbolikusan fejezik ki magukat, megint mások pedig vizuális metaforák segítségével. Így a stílus Koestler biszociatív elméletének²⁸³

²⁸¹ Sydney (1920) 173. o.

²⁸² Arnheim (1962) 10-11. o.

²⁸³ Lásd: Weisberg (1986) 21. o.

megnyilvánulásától is függ, azaz, hogy a művész az érzelemtől vezérelve milyen vizuális elemeket választ, és hogyan társítja ezeket, amelyek meggyőződése szerint megfelelnek a megjelenés tökéletességének, ami a tolmácsolandó mondanivalót illeti. Továbbá nagyon fontos, hogy a formák ugyanabból a stílári családból származzanak, ahhoz hogy úgy hassanak, mint egy egység. „A legtöbb műtárgyban az egységnek három különféle kifejeződési módja van: a forma egysége, a tartalom egysége, valamint a forma és tartalom közötti egység. Mindaddig, amíg e három nem valósul meg a tökéletesség fokán, nem lesz teljes az esztétikai élvezet.”²⁸⁴ mondja ugyancsak Sydney.

Ugyanakkor azok a formák, amelyeket a festő használ egy időben, részei az alkotás szerves struktúrájának is. A formai tartalmat képviselő egységek elosztása a festői felületen meg kell hogy feleljenek annak a kompozíciós elvnek, amely a legmegfelelőbb ezek kiemelésére.

6.3. A három dimenzió sűrítése a festői felületen

Tudjuk, hogy a festmény egy igaz hazugság, mert a körülöttünk levő világ teljességének - a teljesség szó alatt a háromdimenziós jelleget értem - látszatát kelti hiteles módon. Mert, amit elvárunk egy jó festménytől az az, hogy a nézés irányításával magával ragadjon mélységébe, az első síktól a háttérig. Azonban mindez a festményben szerepelő elemek a síkfelülethez való kötöttségi szabály betartásával történik. Semmi nem szűrhatja ki a szemünket, nem jöhet felénk áttörve a festmény síkját. A festmény alapvető feltétele a felület kétsíkúságának tiszteletben tartása. Ezek szerint a festmény nem több mint a színes felületek szerencsés vagy kevésbé szerencsés elrendezése – állítja Kandinszky. Azaz a festményben nincsenek formák; ezeket a színes felületek teremtik és idézik elő. A fent említett kijelentéssel Kandinszky tulajdonképpen aláhúzza a festmény kétsíkúsága elsődlegességének jelentőségét. Hasonló meggyőződésről tanúskodnak Picasso szavai is: „Tulajdonképpen színekkel dolgozunk. A színek illúzióját nem más teremti meg, mint az, hogy a megfelelő helyre kerültek.”²⁸⁵

A legegyszerűbb ábrázolás minden tárgyat egy síkba komponál. Az úgymond primitív festők tesznek így, vagy a korai reneszánsz festők, akiknél az alakok egymás mellett vannak ábrázolva, elhanyagolva minden átfedést. Általában 3-5 síkban tud a szem megfelelő módon tájékozódni. „A vásznat végigpásztázva kevesebb félreértéssel tudja a szem leolvasni a

²⁸⁴ Sydney (1920) 169-170. o.

²⁸⁵ Kreitler and Kreitler (1972., ed.) 50. o.

távolságot egy pár sík értelmében, mint hogy ha sok sík volna és ezek elkülönülése gyengén meghatározott.”²⁸⁶

A festők ismerik azokat az eljárásokat, amelyek segítségével a háromdimenziós tér ábrázolása a síkfelületen lehetővé válik. Ilyen a geometrikus perspektíva, az árnyékok felhasználása - amelyek egyrészt kihangsúlyozzák a tárgyak tömegét, másrészt pedig meghatározzák ezek helyzetét a virtuális térben. Hogyha a fent megemlített eljárások közül egyik sincs jelen, akkor a szíkontrasztok és világossági különbségek révén nemcsak a formák közötti méretkülönbségeket lehet megjeleníteni, hanem úgy, mint az árnyékok esetében, ezek segítenek megállapítani a formák térbeli helyzetét is.

Tehát az egyik oka annak, amiért a művész kénytelen megváltoztatni a látottakat a festményén belüli formákban az, hogy a háromdimenziós elemeket át kell „írnia” a festői hordozó síkfelületre. (Amiért a fent említett eljárást a művész alkalmazni kényszerül az az, hogy figyelembe kell vennie a látottak megjelenítésére használt anyagok tulajdonságait, valamint azért is, mert mindig szem előtt kell tartania közlendőjét.) Így a természetből felhasznált elemek tulajdonságait kihangsúlyozza, kihagyja, egyszerűsíti azért, hogy ezek megfeleljenek a hordozó felület kétdimenziós jellegének.

6.4. Az egység

Köztudott, hogy az egység szabálya alapvető az esztétikában. A festmény keletkezése közben a művésznek állandóan azt kell szem előtt tartania, hogy miként fejlessze a részt, figyelembe véve az egészet. Tehát az elemek egyesítése vezérli az alkotót. Az egység csak akkor jöhet létre, ha az egyesítendő elemek között közös vonások fedezhetőek fel. Láttuk, hogy maga a percepció is kizárólag abban az esetben jöhet létre, ha alkalmazható az egységesítés törvénye, illetve láttuk azt is, hogy: „(...) a mű élvezete az egységessé tétel aktusának a függvénye.”²⁸⁷ Tudjuk, hogy a monotónia elviselhetetlen, és így a figyelem sem tartható fenn. Ezért szükség van az elemek csoportosítására. „Ugyanez érvényes egy szín esetében is; a tulajdonságainak viszonya, úgymint árnyalat, világosság, stb. megadja a színnek formai minőségét. Röviden, annak ellenére, hogy a tónusok és színek érzékelése, stb. látszólag nagyon egyszerű folyamat, a valóságban néhány tulajdonság egységesítésnek a következménye, és az élvezetet, amelyben részesülünk az ilyen érzékelésnél, bizonyos

²⁸⁶ Ogden (1938) 148. o.

²⁸⁷ Sydney (1920) 160-161. o.

mértékig ettől az egységesítéstől függ.”²⁸⁸ (A monokróm festmény esetében az élvezet forrása az, hogy a szem képes csoportosítani, egyesíteni a legészrevehetőbb eltéréseket, amelyek a fénytörésnek, a hordozó felület textúrájának, a festék állagának, stb. köszönhetőek. És ez esetben is, mint ahogyan már láttuk, a legegyszerűbb észlelés esetében is, a képzelőerő fontos szerepet tölt be. Ami annyit jelent, hogy a legkisebb különbségeket véljük felfedezni ott is, ahol ezek valójában nincsenek.)

A festőnek irányítania kell a néző figyelmét ahhoz, hogy az következetesen, de mielőbb eljusson arra a pontra, ahol a festmény közlendője világossá válik számára. „E folyamat során az alkotó egyénnek az átlagosnál nagyobb mesterségbeli tudással, »céltudatossággal és a megfelelő kifejezési eszközök használatához szükséges készségekkel kell rendelkeznie«.”²⁸⁹ Így az egységességhez szorosan kapcsolódik a takarékoság elve is, ami a festmény közlendőjének felfogása esetében az erre a célra kifejtett erőfeszítés takarékoságát jelenti. Ez annyit jelent, hogy azt a lehető legnagyobb részekből álló csoportot alkossuk meg, amelyiket képesek vagyunk egészként felfogni. Így azt is mondhatjuk, hogy a festmény egy funkcionális kapcsolat ennek részei között. „Mint már rámutattunk, ezeket az egységeket nem csak csoportosítjuk, hanem mindig megjelenik nálunk az arra irányuló törekvés is, hogy a csoportokat magasabb rendű csoportokba szervezzük, abból a célból, hogy egyre több elem tartozzon egy adott kategória alá, mígnem, például a festmény esetében, minden rész egyidejűleg nem lesz megragadható – azaz, mindaddig, amíg létre nem jön a szervezet teljes alkalmazkodása a festmény érzékelését illetően.”²⁹⁰ Az egységre tehát azért van szükség, hogy minden rész egy időben megragadható legyen, hogy a festményt mint egészet tudjuk felfogni. Másképpen fogalmazva, hogy ne a festmény részeinek „olvasása” foglalja le a befogadó tekintetét, hanem a felhasznált elemek együttes csoportja az alkotás eszméjét. Így a festőnek különösen nehéz dolga van, mert különböző festői szimbólumok között olyan közös tulajdonságokat kell, hogy rokonítson, amelyek segítenek megfogalmazni, és egyértelműen közzétenni a mondandóját. Azonban a festmény létrehozása örömmel jár, mert mint ahogy már szó volt róla „az egységességben való élvezettel együtt van egy élvezet ennek az elérésében is.”²⁹¹

Viszont azért, hogy az egységet meg tudja alkotni, munka közben a festő felváltva figyel az egészre és a részletekre. Én ezeket az állapotokat objektív és szubjektív, vagy maszkulin és feminin magatartásnak nevezem. Olykor a részletek megfogalmazására,

²⁸⁸ Sydney (1920) 164. o.

²⁸⁹ Stein and Heinze (1960., eds.) 19-20. o.

²⁹⁰ Sydney (1920) 166. o.

kidolgozására figyel a festő, mely figyelmet rövidesen a részek egymáshoz és az egészhez való viszonyára fordítja, azaz az alkotásra mint egészre való összpontosítás következik be. Ezeket a munkamódszereket egymás után felváltva kell alkalmazni. Mert ha a festő túl sok ideig foglalkozik a rész kidolgozásával, akkor azt a részt hajlamos lesz úgy kezelni, mint egy egészet, ami annyit jelent, hogy ezt ennek elszigetelt törvényei szerint fogja fejleszteni. Ugyanakkor az egészen való hosszadalmas munka lehetetlenné teszi azt, hogy a festő összpontosítson a részletekre és azonos „valóság szintre” fejlessze ezeket az egység érdekében. (Ebben az esetben természetesen ismét fennáll a divergens gondolkodás lehetősége, amikor a „valóság szint” alkalmazása egy részletre, valamint kiterjesztve az egész többi részeire, függ a festő stílusától, de függhet a pillanatnyi forma megfogalmazási igényétől is.) Azonban a részre és egészre való felváltott összpontosítás sok előnnyel is jár. A kompozíció egészétől egy részlethez való fordulás elvonja a művész figyelmét egy olyan mintáról, amely esetleg már túl korán kialakult, és emiatt leblokkolja a művész szervező érzékét. Ugyanakkor egy részletben egy olyan megoldáshoz vezethet, amely alkalmazhatóvá válik az egész rendszerre, és ezért egy új tovább haladási utat ajánl fel az egész egység számára.

Ahogy fejlődik a festmény a részek eszmei tartalma egyre inkább sűrűsödik, miközben a részek közötti kapcsolatok kialakulását a „a legrövidebb idő alatt legtöbbet mondó” - jelleg vezérli.

De minden egységességen és szervezettségen túl minden jó alkotásnak tartalmaznia kell rendet és meglepetést.

6.5. A kompozíció

A kompozíciót létrehozni annyi, mint megszervezni a festői felületet. Viszont ez az eljárás soha nem lehet a festő végső célja, mivel a felület csak egy eszköz a kifejezendő idea megvalósításához. Azonban nem figyelembe venni a szerkezeti problémákat azt jelentené, hogy a festő lemond arról, hogy művészformákban gondolkodjon.

A festmény fejlődése közben az alkotó vizuális elemeket vagy elem-csoportokat hoz létre, amelyek azonban dialektikusan hatnak egymásra. Egyik módosítása, fejlesztése kihat a többire is, sőt, a festői felület minden pontjára. Ezért válik szükségszerűvé az alkotás minden pillanatában ezek átalakítása, vagy legalább átvizsgálása annak érdekében, hogy elkerülhető-

²⁹¹ Sydney (1920) 178. o.

e az átformálás, vagy sem. Így a módosítások folyamatai elvezetnek az egymásra hatások játékatól a kompozíció egységéhez és komplexitásához. Emiatt a műalkotás nem egy irányba bontakozik ki, hanem egyenetlen lépésekben fejlődik, az egésztől a rész felé haladva, és fordítva.

A takarékosági elv természetesen elsődleges helyet foglal el a komponálás törvényszerűségeit illetően. A túl bonyolult kompozíció ellenáll a mű szellemi tartalma hatékony értelmezésének és felfogásának. A „gyors” jelző e tekintetben azért nem megfelelő, mert a minőségi alkotás köztudottan többrétű. Azaz a befogadó azért tud újra és újra időt tölteni egy-egy festmény nézésével, mert minden alkalommal új jelentéseket tud felfedezni. Ezek a jelentések a kompozíció struktúráját biztosító és összekötő törvényszerűségekben találhatók. Így a takarékosági elv úgy alkalmazódik, hogy ezzel egy időben létjogosultságot kapnak az alkotás értelmi gazdagságát előidéző strukturális elemek is.

A művész a kompozícióval természetesen az egyensúlyra törekszik. Azonban ez nem szilárd, hanem élő, eleven egyensúly, amely „fennmaradásában” igényt tart akár létrehozójának, akár befogadójának érzelmi és szellemi érzékelési képességeire. Ezek az érzékelések pontosan a mű strukturális többrétűségének a felfogására, felfedezésére hivatottak.

A különböző strukturális rétegek közötti kapcsolatot Arnheim *A vizuális élmény* című könyvében²⁹² is emlegetett hasonlóságok és különbözőségek teszik lehetővé. Addig, ameddig egy észleleti csoporton belüli elemek kapcsolatát – legyen szó formáról, színről, irányról, stb. – ezek valamilyen értelemben vett hasonlóságai biztosítják, addig ennek a csoportnak egy másik csoporttal való kapcsolatát egyik elem valamilyen más értelemben vett hasonlósága szabályozza. Így a két csoport közötti kapcsolatot olyan egyes elemek hasonlóságai biztosítják, amelyek az egyik csoport tagjai között mint elkülönítő, megkülönböztető jellegzetességek lépnek fel. Ezeknek a hasonlóságoknak és különbözőségeknek az egyidejű fennállása hozza létre a minden irányba kiterjedő, a különböző értelmezési szinteket összekapcsoló hálózatot.

A művész arra törekszik, hogy egy festői kompozícióban kontroll alatt tartsa ezt az összetett közjátékot azzal, hogy tudatosan meghatározza minden egyes elem aktív vagy passzív szerepét. Ennek ellenére a kompozíciót összetartó erőket előidéző okok, amelyek vezérlik a festő ecsetét, Arnheim szerint, a tudatosság szintje alatt helyezkednek el: „Egy

²⁹² Lásd: Arnheim (1979) *A vizuális élmény*

résről a tudatosság szintje alatti kreatív gondolkodás megtartja a gondolat és a kép ősi egységét, amely nélkül a művészet lehetetlen lenne.”²⁹³

6.6. A figyelem mint a képet összetartó jelenség

Úgy gondolom, hogy nem szükséges részletezni egy alkotás egységességének nélkülözhetetlen jellegét, mondanivalójának érdekében. *A tehetség összetevői* című fejezet *A nem specifikusan képzőművészi tehetséget meghatározó tulajdonságok jelentése a kreatív tevékenységben* című alfejezetében az empátia kapcsán szó volt arról, hogy a szellem tevékenységének hiányából származó hibák felmérhetetlenek és javíthatatlanok. Továbbá a szellem fontosságára vonatkozóan, ami a forma megjelenését illeti, Sydney szavait idéztem, aki azt állítja, hogy: „Annak a művésznek, aki képes erős empatikus mozgásokkal egyesíteni a festmény egyik részét a másikkal, nincs szüksége más egyesítő eljárásokhoz folyamodni.”²⁹⁴ Az empátia csakis a figyelem jelenlétével gyakorolható. Így az egységesség határaihoz jutunk, ha pusztán az empatikus éber figyelem erejével kísérjük végig a festmény létrejöttének folyamatát. „(...) az egység az, ami nekünk élvezetet nyújt és ez az élvezet az, aminek fontos szerepe van a figyelemben.”²⁹⁵ mondja ugyancsak Sydney.

Azonban a képzelőerő mennyisége állandó veszélyt jelenthet az egységre, mivel az ennek eredményeként létrehozott új elemek minden alkalommal felboríthatják a már létező egyensúlyt. Ezért az alkotónak egy bizonyos pont után határt kell tudni szabni - úgymond burjánzó - fantáziájának. Ez az egyik momentum, amikor a divergens gondolkodás fontos szerepet kap, és amikor a sok lehetséges jó válasz közül a festő végleg elkötelezi magát az egyik mellett.

De annak a figyelemnek, ami a mű létrejöttét kíséri, megosztva kell jelentkeznie a figyelmetlenség erejével. Ez természetesen egy ellentmondás a laikus számára, azonban minden művész jól ismeri ennek a kijelentésnek az érvényességét. Mivel, a figyelem egy tudatos magatartás, ennek a kizárólagos jelenléte, mint ahogyan már korábban szó volt róla, nem eredményezheti hiteles műalkotás létrejöttét. Ezzel a gondolattal kapcsolatban már korábban említettem Kris szavait, aki szerint: „Létezik egy általános egyezés arra nézve, hogy a tudatos erőfeszítések kizárólagosan nem hozhatnak létre kreatív sikereket.”²⁹⁶ Így a festőnek megosztott fontosságot kell tulajdonítania az éber figyelemnek, és az akaratlagosan

²⁹³ Arnheim. (1966) 289. o.

²⁹⁴ Sydney (1920) 198. o.

²⁹⁵ Sydney (1920) 181. o.

bevállalt tudatalatti viselkedés megnyilvánulásának. Pontosabban ez olyan, mintha a művész szó szerint csak a szeme sarkából figyelné éberén közlendőjét, és ennek megnyilvánulási formáját - az alakuló festményt -, miközben rábízta magát a tudatalatti feltörés áramlatainak megnyilvánulásaira, és felvállalja azokat. (És itt gondolok mindenre a téma tartalmának lehetséges változásaitól egészen az ecset mozgásáig.) Ennek a magatartásnak a gyakorlásához természetesen ismét nagyon sok tapasztalat szükséges, valamint ismételt annak a feszültségnek a kezelési képessége, amely a tudatos figyelem irányításának elviselésével, és a véletlen megnyilvánulásának tudatosan teret engedő viselkedéssel kapcsolatos.

6.7. Az egyensúly és az arányosság

Az egyensúlyt valószínűleg a motorikus impulzusokban kell keresni, állítja Sydney²⁹⁷. Mindennek, ami jobban felkelti a figyelmünket, erősebb empatikus tulajdonságot utalunk ki és így nehezebbnek fog tűnni, mint más tárgyak. Így ezeket ki kell egyensúlyozni.

Miért kíváncsi az egyensúly és a szimmetria? „Az egyik elmélet szerint a szimmetria érzése a hasznosság érzéséből fejlődött ki.”²⁹⁸ mondja ugyancsak Sydney. Tehát az, ami leginkább hasznavehető, szimmetrikus. (Vagy pedig azért, mert az ember is szimmetrikus lény?) Miért választjuk mégis gyakran az aszimmetriát? A szokványos válasz az, hogy az agynak szüksége van a változásra. „Egyik lehetséges magyarázata ennek a jelenségnek abban keresendő, hogy a környezetünkhöz alkalmazkodnunk kell, máskülönben az elhatalmasodna felettünk.”²⁹⁹ Ezek alapján Sydney úgy gondolja, hogy ahogyan az alkalmazkodó képességünk állandósul, úgy egy újabb szituáció felé nézünk.

Ahogy korábban már láttuk, a percepcióban a tárgyak csoportosítása élvezetforrás, így az egyensúlyra való törekvés is élvezetérzetet idéz elő. Így az is állítható, hogy az alkalmazkodás maga is élvezetté válik. „Ez a lehetőség, amit a művészet nyújt az egyensúly tökéletesebb kialakítására, további bizonyítéka annak a haszonnak, amire a szép megtapasztalásakor vágyunk”³⁰⁰

Az egyensúly megteremtésében nagyon fontos szerepet játszanak az empatikus érzékelések. Hogyha egy elem egy kompozícióban belül felkelti a figyelmünket, akkor ennek

²⁹⁶ Stein and Heinze (1960., eds.) 13. o.

²⁹⁷ Sydney (1920) 212. o.

²⁹⁸ Sydney (1920) 214. o.

²⁹⁹ Sydney. (1920) 237-238. o.

³⁰⁰ Sydney (1920) 238. o.

nagyobb súlyt tulajdonítunk empatikus módon, és így azonnal felmerül a kibillent egyensúly helyreállításának igénye. A gravitációs erőnek köszönhetően ahhoz vagyunk szokva, hogy a tárgyakat többnyire földközeli érzékeljük. Ezért minél feljebb helyezkedik el egy tárgy, annál inkább súlyosnak érezzük. Ugyanakkor a nagyobb tárgyak az általános tapasztalatainkból adódóan nagyobb súlyt képviselnek. A világosabb színek könnyebbnek tűnnek, mint a sötétebbek, mert fellép a zsugorodás és tágulás érzetének jelensége. Az egyszerű alakzatok nagyobb súlyt képviselnek, mint a bonyolultak. Az egyszerű formák között a kör a legegyszerűbb, tehát ő fogja lekötni figyelmünket leginkább. Az aprólékosan kidolgozott felület jobban vonzza a tekintetet, mint a homogén felület. Az elszigetelt forma nagyobb súlyt képvisel, mint azok, amelyek csoportosítva vannak. Az a tárgy, amely egy távolabbi síkban foglal helyet, nagyobb súlyt képvisel, mint amelyek előtérben vannak. Tehát minél nagyobb az a súly, amely az előtérben jelenik meg, ennek ellensúlyozására a festőnek egy egyre mélyebb teret kell sugallnia. Az a tárgy, amely közelebb helyezkedik el a festői felület középpontjához, az képviseli a nagyobb súlyt. Összegezve tehát mindent, ami jobban felkelti a figyelmünket, annak erősebb empatikus tulajdonságot utalunk ki, és így nehezebbnek fog tűnni, mint más tárgyak. Így ezeket ki kell egyensúlyozni.

6.8. A forma és a szín

Köztudott hogy a szín leginkább az érzelmek kifejezésének eszköze, miközben a forma a szellemé, a gondolatok kinyilvánításáé. Ismételten: mivel „(...) a szín nagy valószínűséggel kelt primitív indulatokat (...).”³⁰¹, az érzelmek és ösztönök kinyilvánítására alkalmas. Az a színpaletta, amit a festő használ egy mű létrehozásához kontrollálhatatlan, de ugyanakkor minden bizonnyal a legmegfelelőbb, a leghelyesebb az eszme-érzelem együttes kifejezésére.

A vonal és forma használata többnyire együtt jár az ábrázolással, miközben a szín használata az absztrakcióval. Tehát ha az érzelmek vannak túlsúlyban, akkor a forma sokkal nagyobb torzító erőnek van kitéve. Ennek a torzításnak a végső foka az absztrakció. Mindez a szín megnyilvánulásának természetességéből fakad, mivel köztudott, hogy egy színterület nagyságát két tényező határozza meg: a szín világossági értéke, és a folt nagysága. A világos színek jobban terjeszkednek, mert több fényt tartalmaznak. A meleg színek előtérbe kerülnek, a hidegek pedig hátrafelé húzódnak a térben. Ugyanakkor a színek érzékelési

³⁰¹ Alschuler & Hattwick (1947) 52. o.

törvényszerűségeit befolyásolja az ezek által elfoglalt hely a festői felületen. E tekintetben a színnek egy másik tulajdonsága, az árnyalat játszik döntő szerepet. A fent említett tényezők mellett a színfoltok nagyon organikus egymásra hatásnak vannak kitéve, valamint ezek többszörös minőségi és mennyiségi átalakulása révén kerülnek egyensúlyi állapotba. Így tehát ha „teret”, lehetőséget akarunk adni egy szín megjelenésének, akkor alá kell rendelnünk azt a formát, amely szigorú keretek közé kényszeríti. És fordítva, minél kisebb az érzelmek, azaz a színek jelentősége, annál nagyobb igényeket támaszt a művész a forma pontosságát illetően.

6.9. Az (élet)erő és a mozgás jelensége

Az életet és a mozgást a ritmuson keresztül lehet ábrázolni. Korábban úgy gondolták, hogy a dolgok az isteni működés megnyilvánulásai, valamint: ha a festőnek sikerült megfelelően visszaadni a tárgy hasonlóságát, akkor az azt jelentette, hogy a festmény megfelelőképpen közvetíti az isteni szellemet.

„Kinesztétikai érzékelés nélkül az ember nem lenne képes meglátni a dolgokat úgy, ahogy ezt teszi.”³⁰² írja Schaethel. És azt állítja, hogy ennek az érzékelésnek a hiányában, ha valaki egy nyílra gondol, akkor ezt csak úgy tudja meghatározni, mint egy bizonyos dolgot egy adott pillanatban, anélkül, hogy hozzá tudná kapcsolni a repülés jelenségét. Schaethel szerint az ember csak a saját magában megtapasztalt mozgás eleveenségének köszönhetően tud egy külső mozgást is érzékelni. Így ha nem tudna másra gondolni, mint magára a nyílra mint tárgyra, valószínűleg nem lenne képes eljutni a folytonos mozgás koncepciójához, ami ez esetben a nyíl repüléséhez kapcsolódik.³⁰³

Tulajdonképpen egy festményen belül kétfajta mozgásjelenség van: az egyik a figurák, tárgyak, különböző elemek belső élettereje, ami nem más, mint a Schaethel által emlegetett élet-mozgás jelenség³⁰³; valamint az a mozgás, amely ezek között jelenik meg a ritmus formájában. Ez utóbbi pozitív és negatív formák esetében egyaránt megvalósul. A festményelemek viszonyait nem kizárólagosan a térben elfoglalt helyzetük határozza meg, hanem ezek megjelenítési módja is nagy szerepet játszik ebben. Gondolok itt a színminőségek ismétlődésére, az anyagkezelésre, a struktúrára, konvencióként elfogadott jelen lévő, vagy hiányzó kontúrookra. Ezen arányok kapcsolata hatására kelnek életre a képi

³⁰² Schachtel (1950) 97. o.

³⁰³ Lásd: Schachtel (1950) Projection and Its Relation to Character Attitudes and Creativity in the Kinesthetic Responses, *Psychiatry*

elemek. Mellesleg, ez a ritmus véleményem szerint tükrözi az alkotó egyén általános és/vagy az arra a pillanatra jellemző életritmusát. (Már korábban szó volt *A tehetség összetevői* című fejezet *A nem specifikusan képzőművészi tehetséget meghatározó tulajdonságok jelentése a kreatív tevékenységben* című alfejezet *Az empátia szerepe a kreativitásban* című cikkelyében arról, hogy „»Proust mondatainak ritmusa a legvilágosabban tükrözi asztmatikus rohamait«.”³⁰⁴) Tehát Proust úgy ír, mint ahogyan lélegzik. A festő hasonlóképpen fest. A műbe lehelt élet csak a figyelem fenntartásával, és a művész teljes lényének részvételével valósítható meg.

6.10. Az anyagkezelés

Az anyag, amely a mű megvalósításának eszköze, a metrumhoz hasonlóan kell, hogy tükrözze a művész belső életritmusát. Legyen szó akár egyfajta anyagról akár vegyes technikáról. Az alkotásnak hordoznia kell magán az anyag használatának sokszínűségét. Ez természetesen csak abban az esetben valósítható meg, ha a művész megfelelő tapasztalattal rendelkezik az anyag viselkedését illetően, és ennek a megnyilvánulási skálájából ki tudja választani azokat, amelyek a legalkalmasabb azon eszme közlésére. Ilyen értelemben például az olajfesték esetében lehet szó ennek lazúros és testes, többretegű használatáról, stb. A lényeg a monotónia, azaz a szellemi és érzelmi részvét hiánya bizonyítékának elkerülése. Így ismételten a művész éber figyelme az, amely alkalmat nyújt az anyag különböző megnyilvánulásainak szükségességét illetően.

6.11. Konklúzió

Az előző alfejezetekben olvasható volt az a néhány általam alapvetőnek ítélt kategória, amelyek kezelése és figyelmes irányítása nélkül egy festmény nem tud megszületni. Egy műalkotás - ez esetben festmény - befejezésének érdekében mondhatni végtelen kitartó erőfeszítésre, munkára van szükség.

Korábban már többször olvasható volt az a tény, miszerint minden cselekedet –, így a festés is – csak részben tudatos tevékenység. Ezért maga a művész alkotás közben érti meg azt, amit tesz, és fordítva. Ezt a művészek által közismert szabályt egy korábban már leírt, Rudolf Arnheim-től származó költői szavakat tartalmazó idézet illusztrálja: „Végül, amikor a

³⁰⁴ Dracoulides (1952) 102. o.

művész meg akarta pihentetni ügyét azon, amihez szemei és kezei eljutottak, addigra képessé vált meglátni azt, amit kifejezni akart.”³⁰⁵

³⁰⁵ Arnheim (1962) 135. o.

7. A kreativitás tanítható része

7.1. Bevezetés

Az előző fejetekben leírtak alapján láthattuk, hogy sok minden tudható a kreativitásról általában, és az alkotó folyamattal kapcsolatban is. Ahogy a dolgozat bevezető fejezetében már említettem, úgy gondolom, hogy az alkotó folyamat ismerése serkentőleg hathat egy alkotóra. Ugyanakkor arról is szó esett, hogy abban az esetben, ha ismerjük egy jelenség működési szabályait, akkor az ismeretek mértékének megfelelően a szóban forgó jelenség irányítható és fejleszthető is. Meggyőződésem, hogy ez nem különben történik így az alkotó folyamat esetében sem. Ilyen értelemben bizonyítékul szolgálnak azok a pszichiátriai terápiában elért sikeres eredmények, amelyek a kreativitást irányítottan alkalmazták.³⁰⁶

Jelen fejezet első részében ki fogom emelni azokat az okokat, amelyek közrejátszanak egy egyén kreatívvá válásában. Olyan belső magatartási javaslatokat teszek, amelyek alkalmazása az alkotó odafigyelésével és önformálási kísérleteinek bevetésével a kreativitás területén magasabb eredmények eléréséhez vezethetnek. Továbbá az önismétlés kockázatát vállalva összegzem azokat az általam jelentősnek vélt szerepet betöltő feltételeket, amelyek elősegíthetik az alkotó folyamat hatékonyabb működését. A fent említettek elérése végett szó lesz tehát érzékelések és érzelmek kezeléséről is, azaz: szubjektív tényezőkről. Nem esik szó olyan objektív feltételekről, mint például a szociális vagy a gazdasági tényezők, amelyek a szubjektív jellegűek mellett lehetővé teszik az alkotó egyén számára, hogy kifejlessze és gyakorolja tehetségét.

7.2. Mire figyeljen a művész felkészülésének időszakában

Láthattuk, hogy a művész a világ dolgainak felfedezésére és esztétikai értelmezésére hivatott. Azt a belső hajtóerőt, ami vezérli őt kutatásaiban a szkepticizmus és naivitás ellentétpárosából álló magatartás alkotja. A szkepticizmus távol tartja attól, hogy egyetértsen a hagyományos módon elfogadott értelmezésekkel, törvényekkel, konklúziókkal. A hiszékenység vagy naivitás pedig az, ami kiküszöböli az előítéletet. (Azonban az előítélethez való ragaszkodás biztosítja a művész számára azt az állhatatosságot, amely szükséges az eredeti kreatív ötlet megvalósításához.) Ennek az ellentétpárosnak az egyidejű jelenléte a

³⁰⁶ Pl.: Kris (1952) *Psychoanalytic Explorations in Art*

művész tudatában egy magas feszültségi fokú, kiegyensúlyozatlan állapotnak felel meg, amely kezelése és elviselése fennáll mindaddig, ameddig nem találja meg a kreatív probléma megoldását. Ez az érzés különben végigkíséri az alkotó egyént egész élete folyamán, és szüntelen, fáradhatatlan kutatásra, valamint újabb alkotások létrehozására ösztönzi. (Korábban olvasható volt, hogy legtöbbször az alkotás elkészülte után majdnem azonnal az alkotó egyénben az az érzés támad, miszerint a mű csak részben tartalmazza azt, amit ki szeretett volna fejezni. Így a művész egy újabb mű megvalósításának lát neki annak reményében, hogy ez majd teljesíteni fogja elvárásait.) Továbbá a kételkedés az, ami lehetővé teszi a művész számára, hogy olyan nehézségeket és problémákat érzékeljen, amelyek elkerülik mások figyelmét, valamint, hogy egy probléma megoldásának érdekében képes legyen nem konvencionális hipotéziseket előidézni, feltevéseket leellenőrizni, és nem utolsó sorban elviselni a többértelműséget. Ezek alapján a kreativitás növelésének érdekében lényegesnek tartom a szkeptikus magatartás fokozását. Pontosabban azt, hogy a művész akár az egyértelmű magyarázattal rendelkező jelenségek hitelességét is megkérdőjelezze, és ezeket saját alkotó tevékenységének eredményei által próbálja megmagyarázni.

A kreativitás fejlődésének tekintetében fontosnak tartok ismételten említést tenni annak a feltételnek a jelentőségéről, hogy a művész törekedjen kora, társadalma problémáinak pontos érzékelésére, valamint, hogy a megoldásokat közölje annak a nyelvezetnek a segítségével, amely a legkimerítőbben kifejezi ezek megoldását.

Azért, hogy érvényes műalkotások szülessenek, az alkotó egyénnek elsősorban arra kell törekednie, hogy szubjektív megtapasztalásait mielőbb objektívvá alakítsa át. Tapasztalataim is azt igazolják, hogy az alkotó tevékenységnek kizárólag akkor van elegendő ereje, hogy ha a kifejezendő eszme már kellőképpen objektivizálódott. Ameddig a tapasztalatnak szubjektív a jellege, addig a művész alá van rendelve hatásának, és hiányzik az átfogó véleménye ahhoz, hogy ezt közölni tudja. Tehát előzőleg nagy részben meg kell, hogy történjen az objektivizálás folyamata ahhoz, hogy ennek a jelenségnek a végső fázisában a művész az alkotáshoz tudjon folyamodni. (Korábban már olvasható volt, hogy a művész mondandója az alkotó folyamat által ölt alakot, más szóval tudatossá válik az, ami a tudattalanban székel.) Ezért úgy gondolom, hogy az objektivizálás megsürgetésében az alkotó egyénnek folyamatosan és ismételten szembesülnie kell annak az elraktározott megtapasztalásnak az emlékével, amely felkeltette érdeklődését. Véleményem szerint mindez hasonlít egy lelki problémamegoldó-kísérlethez, amikor az érintett egyénnek szembe kell néznie a problémával ahhoz, hogy ezt teljes mértékben átérezze, tudatosítsa és -, ahogyan mondani szokták - „túltegye magát rajta”, valamint kívülről tudjon véleményt alkotni erről.

(Itt természetesen nehézségeket okozhat az, amikor a művész nem ismeri fel azt a jelenséget, amelynek hatása alatt áll. Ezért az objektivizálást megsürgető gyakorlat csak az előzőleg felismert és a későbbiekben biztosan műalkotás témájaként felhasznált eseményekre vonatkozik.)

Anélkül, hogy részletesen leírnám, megemlítem még egyszer a fontosságát annak, hogy egy fiatal művész esetében milyen jelentős szerepet játszik a nagy mennyiségű ismeretanyag elsajátítása, azaz a tudatalattiban való elhelyezése. És ahogyan korábban szintén többször is szó esett róla, itt egyaránt gondolok a világ dolgainak, eseményeinek átért és megtapasztalt részeire, valamint a szakmával kapcsolatos akadályok kiküszöbölésének lehetőségeire nézve a nagy elődök által használt eljárásokra, egy-egy probléma megoldására tett kísérleteikre. „(...) úgy látom, hogy a színnek, a clair-obscurnek, a perspektívának, a tónusnak, a rajzolásnak, tehát mindennek megvannak a maguk törvényei, amiket úgy kell és lehet tanulmányozni, mint a kémiát és az algebrát. Ez persze egyáltalán nem kényelmes dolog, és aki azt mondja: »Ó, ezek természettől fogva benne vannak a dolgokban«, a kényelmesebbet választja.”³⁰⁷ A Van Gogh-éval majdhogynem azonos szavakkal vallja Salvador Dalí is a festői mesterség tanulmányozásának szükségességét: „Ha elvetik az anatómia tanulmányozását, a rajz és a perspektíva művészetét, az esztétikai matematikát és a színtant, hadd mondjam meg maguknak, ez inkább a lustaság jele, semmint a zsenié.”³⁰⁸ A nagy holland festő a fáradhatatlan tanulásról még a következőket is állítja: „(...) mert ha még oly sokat tudunk is ösztönösen, éppen akkor szükséges megerőltetni magunkat jobban, hogy eljussunk az ösztönöstől az igazságig.”³⁰⁷

Az előző fejezetekben olvasható volt az is, hogy a művésznak el kell sajátítania egy szótárt, nem csak azért, hogy ki tudja fejezni magát, hanem azért is, hogy értelmet olvasson ki a látottakból. (Itt utalok arra a szubjektív kifejezési technikára, amely segítségével a művész értelmezni és tolmácsolni tudja saját maga számára a külvilág jelenségeit.) A természet utáni munka az, amely segít ennek a nyelvezetnek a megtalálásában és kiteljesedésében. Az ilyen módon elsajátított - a festőművész használatának rendelkezésére álló - szótár sokkal terjedelmesebb, és elemei sokkal készségesebben működnek mondanivalójának kifejezésében, mint hogyha a művész ezt a nyelvezetet kizárólag csak a belső világ megfogalmazásaként alkalmazott jegyek halmazából próbálná előállítani.

³⁰⁷ Van Gogh (1964) 96. o.

³⁰⁸ Dalí (1995) 90. o.

Véleményem szerint tehát, a művész csak úgy juthat el az egyéni nyelvezet megteremtéséhez, ha Van Gogh tanácsát követi, miszerint: „Az ember rendszerint azzal kezd, hogy eredménytelenül kínlódik a természet utánzásával, és minden fonákul megy. Azzal végzi, hogy csendben palettájából merít, és a természet megegyezik azzal, ami belőle következik. Ez a két ellentétes dolog azonban nem áll meg egymás nélkül. Robotolni, még ha hiábavalónak tűnik is, mert ez a természet alapos ismeretéhez vezet.”³⁰⁹

A tehetség összetevői című fejezetben leírtak értelmében a tehetség csupán kivételes képességek mint bizonyos egyéni érzékek felerősítéséből áll. Elsősorban fel kell ismernünk, hogy melyek azok a mozgató erők, amelyek a tehetség kiteljesedésében fontos szerepet játszanak, másodsorban pedig szükséges megsemmisíteni, eltávolítani minden olyan belső gátló tényezőt, amely a szabad kreativitás útjában áll. Azonban mielőtt valaki ezeket el szeretné távolítani, fel kell hogy ismerje őket.

Szükség van a kézügyesség kifejlesztésére, ami természetesen kizárólag csak a mesterségbeli eljárások gyakorlásával sajátítható el. A gyors eleven észlelés kifejlesztése a szem beidomításához kapcsolódik, annak érdekében, hogy felváltva képes legyen analitikusan és szintetikusan érzékelni. Nélkülözhetetlen az energikusság és állhatatosság tudatos, fokozatos fejlesztése. Az esztétikai bírálat készsége úgy növelhető, hogy esztétikai minőséget próbálunk felfedezni különböző elrendezések, rendszerek elemeinek kapcsolataiban. A vizuális képzelőerő számára nagy segítséget nyújt a képi gondolkodás, a tartós emlékképek, vagy a vizuális memória fejlesztése. (Az általános és esztétikai intelligencia növelését illetően korábban már olvasható volt, hogy az a szervező készség, amit a percepció révén az egyén elnyer, felhasználható az élet többi területén is, pontosabban az általános tevékenységek mintájává is válik.) Továbbá arról is szó esett, hogy ez a képesség nagy gyakorlatias tulajdonsággal ruházza fel a művészt, amely esetleg kárpótolni tudja az alacsonyabb intelligenciahányadost, amellyel született. Véleményem szerint az általános és esztétikai intelligencia fejlesztését elősegíti még a folyékony gondolkodás gyakorlása is. Ennek a gondolkodásnak a megfelelő működéséhez azonban magas fokú koncentráció, empátia és belső szabadság szükséges. Tehát a magas fokú kreatív képesség eléréséhez elhanyagolhatatlan a koncentráció, az osztatlan figyelem képességnek a gyakorlása, fejlesztése. Itt meg kell jegyezni azt, hogy a koncentráció nem specifikusan képzőművészeti képesség. Ezért az összpontosító képesség mellett ugyancsak lényegesnek tartok minden egyéb nem az örökölt tehetség tényezői közé sorolható tulajdonságot, amilyenekről korábban

³⁰⁹ Van Gogh (1964) 125. o.

már részletesen olvasható volt *A tehetség összetevői* című fejezet *A nem specifikusan képzőművészi tehetséget meghatározó tulajdonságok jelentése a kreatív tevékenységben* című alfejezetében. Röviden felsorolva szó lenne az odaadás és akarat fejlesztéséről, ami nélkülözhetetlen a képzelőerő és a tudattalanban lejátszódó folyamatok aktivizálódásában. Az empátia és ezen belül legfőképpen a neuro-muszkuláris empatikus készség fejlesztéséről. (Ennek a képességnek a fontosságáról már korábban részletesen szó volt *A tehetség összetevői* című fejezet *A nem specifikusan képzőművészi tehetséget meghatározó tulajdonságok jelentése a kreatív tevékenységben* című alfejezet *Az empátia szerepe a kreativitásban* című cikkelyében.) Szükség van még a hatékony és gyors döntésre és bátorságra és az alkotás folyamatában felmerülő legnagyobb kockázatvállalás gyakorlására, valamint a divergens gondolkodást meghatározó összetevők tudatos fejlesztésére is.

A kreativitás növelését tekintve fontosnak tartom még azoknak az okoknak a tudatosítását, amelyek alkotásra ösztönzik a művészt. A negyedik fejezetben felsoroltak közül lényegesnek ítélem meg a szublimáció lehetőségének gyakorlását. Ilyen értelemben gondolkodom akár az alapvető biológiai szükségletek mennyiségi és minőségi csökkenésére - táplálkozás, nemi élet. Ugyanakkor lényeges az alkotó tevékenység gyakorlásában egy másik nagyon fontos – lehetőség szerinti - feltételnek a teljesítése, ami nem más, mint a magány, és az elszigeteltség keresése. Valamint az egyedülléthez valamilyen szinten kapcsolódó más kifejezési módok elkerülése - vagy legalább mennyiségének csökkentése -, mint amilyen például a nyelvi kommunikáció. Ezt hasonlóképpen gondolja Graham Wallas is, aki szerint: „A nyelv használata a gondolkodásban akadályozza a gondolkodást akkor, ha valaki megpróbálja a gondolatot pontosan, precízen szavakba önteni.”³¹⁰

7.3. Mire figyeljen a művész az alkotás folyamán

7.3.1 Az előkészítő stádium

Korábban esett szó arról, hogy a megismerés a csodálkozásnál kezdődik. Ezért úgy gondolom, hogy a csodálkozó magatartás az, amelynek meg kell előznie az alkotó folyamatot. A csodálkozás számomra elérhető egy dolog vagy jelenség alkotórészei közötti viszonyok tanulmányozása, felismerése révén, illetve ezeknek az élethez mint egészhez való kapcsolatai által. Pontosabban a belső világ – a mikrokozmosz - és ennek az egyediségnek a

³¹⁰ Stein and Heinze (1960., eds.) 42. o.

külső világhoz – a makrokozmoszhoz – való viszonya kapcsán. (Köztudott az, hogy a lényeg mindig a részletekben van.)

Az előkészületi stádiumban fontosnak tartom a feltehetően alkalmazni kívánt anyag(ok) megnyilvánulási tulajdonságainak megismerését vagy felidézését, viselkedési formájának átérzését. Ennek ismeretében a festő egy azonosuló bensőséges kapcsoltba kerül az anyaggal, az eszközzel. Így a médium képviselője az alkotó egyén énjének majdhogynem a meghosszabbodásává válik és, mint ahogyan már korábban szó volt róla, a középkori festő, Hsiao I. szerint képes lesz arra, hogy: „(...) kézzelfoghatóan fejezze ki a szellem tevékenységeit.”³¹¹

Véleményem szerint a kreativitás hatékonysága növelhető azzal, ha a művész kezdetben egyértelműen meghatározza sajátmaga számára a kreatív problémát. Így az alkotó folyamat tudatos stádiumában biztonságosabban haladhat abba az irányba, ahol megérzése szerint a megoldás(ok) megtalálható(k).

A munka kezdetekor nagyon fontos az, hogy a festő elegendő időt biztosítson a feladat megoldására. Csak a feladattal töltött bőséges idő biztosítja az elmélyülést, továbbá a minőségi eredmény elérésének lehetőségét. Az elmélyülés kedvező az éles látás számára. De tapasztalataim szerint –, és mint ahogyan ezt Wallas is állítja³¹² - fontos az, hogy a művész ne keresse kizárólagosan szellemi szinten az éles látás bekövetkezését, mint egy egyszerű lehetőséget a problémamegoldást illetően. Mert hiszen már előzőleg szintén olvasható volt az, hogy a szellemi tényezők mellett bizonyos emocionális tényezők is szükségeltetnek ahhoz, hogy az éles látás bekövetkezzen. Szükség van tehát a felvetett problémában való elmerülésre, nemcsak értelmi, hanem érzelmi szinten is. (Csak ebben az esetben lehet a megoldás a feladatnak megfelelően minden egyes műre szabott.)

Azonban az előkészületi stádiumban – úgy, mint az alkotás egész periódusában - az elmerülést többnyire a magány és a belső csend, vagy a nyugalom biztosítja. Továbbá ahhoz, hogy az elmélyülés meg tudjon valósulni, szükség van minden zavaró objektív, vagy belső, lelki, szubjektív tényező kiiktatására. Fontos az, hogy az előkészületi stádiumban az alkotó egyén csak a kreatív feladatra koncentráljon. Ennek elérése érdekében szükség van az állhatatosság egy változata, a lelkiismeretesség gyakorlására egy hosszú perióduson át, összekapcsolva azzal a képességgel, hogy az alkotó egyén átadja magát a kreatív problémának, és addig gondolkodjon rajta, ameddig minden más elfelejtődik. (Köztudott

³¹¹ Sakanishi (1939) 53-54. o.

³¹² Lásd: Wallas (1926) *The Art of Thought*

azonban, hogy a feladatba való temetkezés nem esik nehezebbre annak a személynek, akinek ez az érdeklődési területe.)

A munkához szükséges konkrét idő-intervallumon kívül a koncentráció képességéhez szorosan kapcsolódik az alkotáshoz szükséges, nélkülözhetetlen belső szabadság. Ez lehetővé teszi az alkotó egyén számára azt, hogy azzal a gyakorisággal foglalkozzon a kreatív problémával, amennyire a belső igény megmutatkozik. A festészetben - vizuális feladatokról lévén szó -, fontos a kreatív feladat hosszadalmas és koncentrált nézése, figyelése, mert csak ilyen módon található meg a válasz a műre szabottan, azaz a feladat egyediségének megfelelően.

Fontos még az előkészületi stádiumban a konstruktív elégedetlenség. (Általában a művészre jellemző, hogy elégedetlen saját munkájának minőségét, esetleg mennyiségét illetően is.) Lényeges kikerülni minden olyan megoldást, amelyet már a művész alkalmazott előző, hasonló problémák esetében. Tehát fontos tudatosan ellenőrizni a gondolkodás eredetiségét. Ehhez kapcsolódóan közhelynek számít megemlíteni azt, hogy az alkotásban lényeges magatartás késznek lenni a véletlen esemény felismerésére. Az előző sorokban leírtak megtagadásának tekinthető -, azaz a befelé való figyelés, elmélyülés és a külső zavaró tényezők kiiktatásával való ellentmondás - a külvilágra való éber figyelés annak érdekében, hogy az alkotó egyén képes legyen észrevenni, meglátni a véletleneket. Így a tudatos munka eme fázisához szükség van a bátorság emocionális tényezőjére is ahhoz, hogy a művész szembenézzen az ismeretlennel, hogy befogadja a másságot. Más szóval lehetőséget adjon a Guilford által emlegetett³¹³ divergens gondolkodás másik két pszichológiai jegyének - a gondolkodás rugalmasságának és könnyedségének - megvalósulására.

Ebben a stádiumban az akaratnak van a legfontosabb szerepe. Ilyenkor a művésznek fel kell készítenie magát a munkára, és készen kell állnia, hogy észrevegye azokat a megfigyeléseket, amelyek jelentést közölnek a tudat számára a tudatalatti eljárásairól, munkájáról. Mindez kizárólag megfeszített, tudatos figyelem árán valósítható meg.

A kreativitás kutatója, E. D. Hutchinson pedig még a következőket is tanácsolja: „Állj készen arra, hogy hosszú ideig nagyrészt rabszolgamunka és robotolás vár rád!”³¹⁴ Mint ahogyan már sokszor szó esett róla, a tudatalatti csak azokon a problémákon dolgozik, amelyek fontosak a dolgozó agy számára, valamint a tudatalatti csakis akkor dolgozik, amikor az agy tulajdonosa aggódik ezek miatt, csak akkor, amikor lelkesen foglalkozik valamivel. Így a kreatív feladat megoldásának indítékát növelni lehet az által, hogy a művész

³¹³ Lásd: Guilford, G. P. – Az alkotóképesség a művészetben, In: Halász (1983., szerk.) 47. o.

³¹⁴ Stein and Heinze (1960., eds.) 25. o.

erőteljes érdeklődést mutat a munka iránt. Az érdeklődésnek egy másik megnyilvánulási formája a figyelem, melynek tudatos növelése tapasztalataim szerint stimulálja a kreativitást. Pavlov röviddel a 87. életében bekövetkezett halála előtt az érdeklődéssel -, mint a tudomány hatékony fejlődésének kellékével -, kapcsolatban a következőket tanácsolta fiatal kollégáinak: „A harmadik követelmény a szenvedély. Jegyezd meg, hogy a tudomány egész embert kíván. Ha két életed lenne, az sem lenne sok. Legyél szenvedélyes a munkádban és a kutatásaidban!”³¹⁵ A lelkesedés összefügg azzal a tudatos tevékenységgel, amely megelőzi a képzelőerő tudatalatti munkáját.

Az előkészületi periódus befejezését jelentheti az, amikor az alkotó egyén tudatosan felismeri azt, hogy látszólag le van győzve a probléma által, és szüksége van a pihenésre.

7.3.2. A lappangási stádium – Az inkubáció

„Hogyha igaz az, hogy a kreatív tevékenység mind tudatos, mind pedig tudatalatti módon működik, vajon vannak-e különbségek a tudatos és a tudatalatti folyamatok között? (...) Miért képes például a tudatalatti érvelés megoldani egy olyan feladatot, amely ellenállt a legmakacsabb tudatos törekvésnek? Az én tippem az, hogy a tudatos érvelés hajlamos meglehetősen mereven elkötelezni magát bizonyos minták mellett, melyek esetleg megkerülik a probléma megoldásához szükséges kapcsolódásokat és elkülönüléseket. Számunkra ismeretlen okok miatt, ezek az előre gyártott minták mintha meggyengülnének a tudatosság küszöbe alatt, lehetővé téve ily módon a vonzás és taszítás szabadabb játékát az adott problémát jelentő szituáció elemei között. A tudatalatti érvelés azonban nem tudná ezt a felszabadító funkciót betölteni anélkül, hogy a tudatos elme ne készítette volna elő gondosan a terepet.”³¹⁶ írja nagyon szemléletesen Rudolf Arnheim. „»Azonban úgy tűnik, hogy tisztán tudatos számítással sosem jön létre művészi alkotás, mivel az alkotónak a tudatalattiból kell merítenie, ahol az új rend kialakulófélben van.« A tudatalattiban a változtatás könnyebb, mivel nem gátolja az akarat vagy a figyelem. Hogy megadjuk magunkat a tudatalattinak, utal »a szándék tisztaságára, amit nehéz fenntartani elhivatottság és fegyelem nélkül.«”³¹⁷ írja Ghiselin Brewster a tudatalatti szerepéről.

A tudatalatti jellegének köszönhetően nagyon keveset ismerünk abból, tudunk arról, ami az alkotásnak ebben a fázisában történik. Sok pszichológus kutató különböző kísérletek

³¹⁵ Brewster (1952) 259. o.

³¹⁶ Arnheim (1966) 288. o.

³¹⁷ Stein and Heinze (1960., eds) 19-20. o.

alapján próbálta meg nyomon követni az inkubáció jelenségét, valamint felfedezni azokat a tényezőket, amelyek képesek növelni ennek hatékonyságát.³¹⁸

Tapasztalataim igazolják az R. M. Olton és M. D. Johnson által 1976-ban végzett kísérlet megfigyeléseit³¹⁹, miszerint az inkubáció hatékonysága növelhető oly módon, hogy ha a különböző vizuális problémákra keresett válaszok megtalálását elősegítik hasonló feladatok megoldásainak szemléltetésével.³²⁰ És ha nem is a hasonló vizuális problémák megoldásai azok, amelyek az irányadás erejével bírnak az aktuális feladatot illetően, az új kép látványa mindenképpen vizuális táplálékot nyújthat a művész számára. Általában nagy élvezetet jelent a képzőművész számára a képben való elmerülés. Pontosabban: véleményem szerint, ha a festő - akinek munkája a legközelebb áll a képi gondolkodáshoz - beleássa magát, hozzászoktatja magát ezek érzékeléséhez, akkor növeli esélyét ezek kezelését illetően is.

Mivel az inkubáció „a gondolkodásnak olyan megkönnyítése, amely nyilvánvaló egy olyan periódus után, amikor a feladattal nem foglalkoztunk tudatosan (...)”³²¹, ezért ennek elősegítésére szolgál minden olyan tevékenység, amely a kreatív feladattal való foglalkozást kirekeszti a tudatból. Lehet ez aktív vagy passzív tevékenység – egyéntől függően. Ismereteim szerint vannak olyan egyének, akik ezt a periódust olyan aktív tevékenységekkel töltik ki, amelyek az alkotást leszámítva még örömet is nyújtanak számukra, és nem igényelnek túl nagy erőfeszítést. Ezek között lehetnek szellemi vagy fizikai jellegű tevékenységek. A passzív tevékenységek közül pedig természetesen a pihenés, az alvás azok, amelyek leginkább biztosítják a tudatalatti számára a megfelelő munkafeltételt, valamint mindenfajta teher alól mentesítik tulajdonosukat, biztosítván számára azt az energiát, amelyre szüksége lesz az alkotás következő fázisaiban.

Az inkubáció hatékonyságának növelésére Wallas a következőket javasolja: „Az érzelmek kezelését illetően az inkubáció alatt »könnyebb észben tartani egy hatást indirekt módon, azzal hogy figyelmünket arra az érzésre koncentráljuk, ami talán kiváltotta ezt a hatást, mint hogy ha direkt módon magára a hatásra figyelnénk.« Segíthet, hogy ha az érzés asszociálva van egy képpel.”³²² Tehát Wallas megjegyzése tulajdonképpen kapcsolódik az előkészületi stádiumban tisztán megfogalmazott kreatív problémához, azaz ha a művész észreveszi, hogy agya és érzelmei olyan pályákra tévedtek, amelyek meglehetősen távol

³¹⁸ Pl.: Patrick (1937), Olton és Johnson (1976), Olton (1979)

³¹⁹ Olton and Johnson (1976)

³²⁰ Lásd: Olton and Johnson (1976) Mechanisms of Incubation in Creative Problem Solving, *The American Journal of Psychology*

³²¹ Olton (1979) 10. o.

esnek az alkotást elindító probléma jellegétől, akkor a tudat beavatkozásával vissza tudja terelni figyelmét - az általam nevezett „tisztá érzésnek” -, amely stimulálta ezt.

Számomra az alkotó folyamatnak ebben a stádiumában mindig nagy segítséget jelentett a különböző autisztikus jellegű megtapasztalások gyakorlása. Egyrészt azért, mert nagyon bensőséges, biológiai jellegű élvezetet nyújtanak és a kikapcsolódás legmagasabb fokával járnak együtt, másrészt, mert az önszeretet gyakorlása, az ego megszilárdulása tud megnyilvánulni, ami véleményem szerint önbizalmat és a biztonság érzetét nyújtja az egyénnek a külvilággal szemben. Továbbá az autisztikus érzékelések, a különböző intelligenciaformákhoz kapcsolódó megtapasztalások végül képi megfogalmazásban nyújtanak információt az adott érzékelésfajtáról. Olyan érzékelések ezek, mint amilyenekről például Salvador Dali ír a naplójában. „Hétköznapi életemben minden mozdulat szertartásos. A ringli, amit rágsálok, valami módon hozzájárul a tűzhöz, ami megvilágít.”³²³ „Schiller jeges vízbe mártotta a lábát, amikor verset irt. (...) Milton a híres vak költő, aki diktálta leányainak az *Elveszet paradicsom* című gyönyörű vallásos költeményét, (...), munka közben vánkosok közé dugta fejét.”³²⁴ Ezek a megtapasztalások leginkább a lappangási stádiumra érvényesek. Azonban mivel tapasztalataim szerint az alkotás utolsó kivitelező stádiuma is tartalmazhat kisebb lappangási és megvilágosodási fázisokat, ezek az érzékelések továbbra is fontos szerepet játszhatnak.

7.3.3. A megvilágosodási stádium - Az inspiráció

Mivel az inspiráció a tudatalatti megnyilvánulása, ezért az alkotó folyamatnak ezt a fázisát lehetetlen az akarat révén kontrollálni vagy irányítani. Azonban azt a kreatív feszültséget, ami az inspirált állapothoz kapcsolódik, és ami nem más, mint „a tudatalatti nagyfokú részvételének a tudatos tünete a kreatív folyamatban”³²⁵ meg lehet tanulni elviselni és irányítani. (*Az alkotó folyamat stádiumai* című fejezet *A megvilágosodási stádium* című alfejezetében pontosan leírtam már a saját megfigyeléseimet az ihletett állapottal kapcsolatban.)

A fiatal művész azt érezheti, hogy a szorongás teljesen hatalmába keríti, hogy elveszti uralmát tudata felett, mert az ismeretlen erők „felbomlasztják tudatos személyiségét.”³²⁵ Az a művész, aki nem tanulta meg érzékelni és kezelni a tudatalatti megnyilvánulását akár

³²² Stein and Heinze (1960., eds.) 42. o.

³²³ Dali (1995) 16. o.

³²⁴ Lombroso (1998) 14. o.

³²⁵ xxx (1956) 34. o.

fájdalmas feszültségként élheti ezt meg, mint valamit, ami meghaladhatja a tűrőképességét. Ezzel szemben a tapasztalattal rendelkező művész, nemcsak hogy képes a feszültséget elviselni, hanem üdvözli is ennek eljövetelét, mert tudja, hogy neki köszönheti a megvilágosodást. A gyakorlott művész nem áll ellent, hanem átadja magát ennek az érzésnek, mert megtanult bízni jótekonny szerepében és, mert tudja, hogy alkotásának sikeressége nagymértékben a tudatalatti hozzájárulásától függ.

Olvasható volt korábban az alkotás közben jelentkező figyelem és figyelmetlenség vagy az elnéző magatartás egyidejűségéről. Úgy gondolom, hogy azzal egy időben, hogy a művész figyelme vagy inkább „csendben” lesi a formák kibontakozását – nehogy a feszített kukkolás megzavarja ezek saját természetes életét – egyáltalán nem vesz tudomást keze mozgásainak mikéntjéről. Ezt a fajta magatartást Ehrenzweig a következőképpen írja le: „Miközben tudatos figyelme a témáját jelentő nagy formákkal van elfoglalva, kezét automatikus-tudatalatti formaérzéke vezeti.”³²⁷

A festmény keletkezésének óvatos szemmel való követését jelentik Nádler István hozzám intézett tanácsának szavai is: Addig fess egy festményt, ameddig nem nézed meg! A festő itt a tudatalatti kibontakozásának megfelelő körülményére próbálta felhívni a figyelmemet. Mert abban az esetben, amikor egy készülő alkotást szemügyre veszünk és mérlegelni kezdünk, akkor a tudatalattival szemben a tudatot túlzott jelentőségű szerephez juttatjuk. Ilyen módon felborul a nagyon kényes egyensúly az alkotó folyamatot biztosító a két összetevő között. (Tapasztalataim szerint az inspirált állapottal járó jótekonny nyugtalanság olyan, mint egy hangulat stimuláló szer hatása, amikor az ember az éberség és az álom határán van. Ennek az érzésnek valóban nem lehet ellenállni. Ha ezt mégis megteszem, akkor úgy érzem, hogy azonnal megsemmisülök minden tekintetben. Ilyenkor a festmény maga csinálja meg önmagát, és nekem csak annyi a szerepem, hogy tartsam az ecset végét; még mozgatnom sem kell, mert saját erejéből teszi ezt, és én csak azért tartom, hogy le ne essen.)

Ezt a megvilágosodás stádiumára jellemző érzést, amely egy festmény könnyed megvalósulását kíséri, Keserü Ilona egészen sarkalatosan fogalmazza meg; a mester szerint: A festmény önállósul és elkezdi élni saját életét. Az alkotás folyamatának ettől a pillanatától a művész, a megszemélyesült festményt, egy emberhez hasonló tisztelettel illeti meg.

7.3.4. *A kivitelezési stádium – A festmény születése*

A mű megvalósítása közben a kreatív egyén a megfoghatatlan -, amely a tudatalattiban székel - felől halad a megfogható – a tudat - irányába. Az alkotó folyamatnak ebben a fázisában lejátszódnak azok a jelenségek, amelyekről már részletesen esett szó *Az alkotó folyamat stádiumai* című fejezet *A kivitelezési stádium* című alfejezetében. Ezért itt csak azokról a magatartási megnyilvánulásokról lesz szó, amelyek felgyorsíthatják és minőségileg javíthatják az alkotó egyén művét, mint terméket megvalósító munkáját.

Az alkotó folyamat fázisai közül csak a lappangási stádium az, amely nem követeli meg szükségszerűen az alkotó részéről az izoláltságot és a magányt. Az ötlet sarjadzásának utolsó fázisában, a tudatalattiból behatoló ötlettel szemben kezdődik el a művész kritikus magatartása, valamint a külvilág figyelmen kívüli hagyása.

Véleményem szerint az inspiráció pillanatát követően kizárólag csak a magányos tevékenység hozhat létre minőségi alkotást. A modern civilizáció egyik tragikus tulajdonsága az, hogy úgy tűnik: feladtuk azt a belső igényünket, hogy egyedül legyünk. Ha nincs semmi a közelünkben, akkor bekapcsoljuk a TV-t, vagy a rádiót – muszáj tennünk valamit. Ez nem a kreatív, hanem az állandó energiaszórás nyugtalansága, beleértve az egyén kreativitását is. Az akaratlagos, temperamentumos jellege az energia kipakolásnak és a kitartásnak, a képzelőerő felfogásának különleges jelentőséggel bír az alkotás ezen fázisában. Ezért a magány eléréséhez nagyon nagy akaratot és fegyelmet kíván a művész részéről.

Az alkotásfolyamat az érzékeny tudatosság legfelső formája, és az az állapot, amikor egyek vagyunk azzal a tárgyal, amelyet létrehozunk. Úgy gondolom, hogy az alkotó egyén ki tudja fejleszteni a saját látnoki, képekben való gondolkodás tudatosságát azzal, hogy szoros kapcsolatot teremtsen magával a vízióval. Szó szerint azzal, hogy a képekben él. Azonban ezt az együttlétet - ennek folyamata közben - soha nem szabad kívülről figyelni. Saját magunk figyelése ösztöneink kibontakozása közben, azt a kritikus helyzetet idézi elő, amelyről már szó esett *A kreativitásról általában* című fejezetben. A festőnek mondhatni „lopva” kell figyelnie alkotásának kibontakozását, vagy másképp fogalmazva: maga előtt is - paradox módon - meg kell játszania azt, hogy nem figyel túlságosan, miközben természetesen azt teszi. Tapasztalataim szerint ez úgy érhető el, hogy a figyelem soha nem ragad le az egy adott pillanatban lezajló cselekvésnél –, ez esetben az ecsetvonás milyenségénél –, hanem egy lépéssel már előbbre tart. Az előre vetített figyelemnek türelmetlenül kell várnia, kíváncsinak kell lennie az ösztönök megnyilvánulásaira. Azonban ahhoz, hogy a figyelem erre alkalmas legyen, ahhoz a festőnek a munka egy adott pillanatában bekövetkezett hibának vélt megnyilvánulást el kell fogadnia, valamint túl kell tennie magát rajta. (Ez esetben

megnyilvánul a gondolkodás rugalmassága és az alkotásra készítő energiatöbblet, mivel végül a művésznak meg kell tanulnia, hogy minden hátrányt – hibát – előnnyé alakítson át, más szóval, hogy nyitott legyen a jövőre. Azonban fordítva is igaz: ha a festő nem elemzi saját pillanatnyi megnyilvánulásait, akkor majdnem kizárt a hibák bekövetkezése. Olykor a fáradtság jele az, amikor a festő elkezd figyelni saját magát.)

Ebben a stádiumban lényeges az egész munkafolyamat megszervezése, a bírálat és a kritizáló képesség alkalmazása.

7.4. Konklúzió

Az, ami olvasható volt ebben a fejezetben a kreativitás fejleszthető és tanítható lehetőségével kapcsolatban csak abban az esetben érvényes, ha a fiatal művész, vagy a fejlődni akaró alkotó egyén készen áll ezek befogadására és elsajátítására. Ezért jelen írás befejezésére a legalkalmasabbnak tartom Norton Meier szavainak idézését, amelyek szerint: „Az a különleges képesség, amit művészi adottságként ismerünk, tehát fejleszthető készségekre vonatkozik, melyek rendkívüli teljesítményhez vezetnek a szakmában, amennyiben az egyén akaratlagosan használja őket. *Az egyéntől függ és senki mástól, hogy ezt megvalósítsa.*”³²⁶ [saját kiemelés]

³²⁶ Meier (1939) 158. o.

Függelék

8. Egy festmény genezise

8.1. Bevezetés

„Nagyon érdekes lenne», mondta Picasso, két évvel a *Guernica* megfestése előtt »hogy fotók segítségével dokumentáljuk, nem a stádiumait, hanem a metamorfózisait egy festménynek«.»³²⁷ Picasso azt is mondta, hogy a fotók nem egy festmény állapotait rögzítenék, hanem ennek változásait, valamint, hogy ezek alapján valószínűleg láthatóvá válna az az út, amelyet az ész követ álmai kikristályosodásának útján. Ezt követően az említett festmény keletkezésének folyamatáról tanúskodó vázlatokat pontos dátummal látta el. A vázlatokból és a festmény születésének fázisait dokumentáló fotók alapján volt lehetősége Rudolf Arnheim-nek, hogy 1962-ben megírja a *The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica* című könyvét. Addig, ameddig a *Guernica* című festmény megvalósulásának fázisait egy pszichológus fogalmazta meg írásban, addig az én célom az, hogy egy alkotás létrejöttét introspektív vizsgálat során megfigyelt momentumok alapján jegyezzem le.

8.2. Az *orvosság* című festmény születése

Egy pár éve a folyamatos változás, az átalakulás, bizonyos értelemben az elmúlás jelensége foglalkoztat; az élet visszafordíthatatlan folyamatának jellege, az események egyedisége. Ezért az átalakulással együtt járó veszélynek az illusztrálásával próbálom kifejezni azt a fontosságot, amit tulajdonítok ezeknek a tényeknek.

Az átalakulás legjobb megtestesítője számomra – mint szimbólum - a víz, tágabb értelemben a folyadék. Hiszen egy a tárolására alkalmas eszköz hiányában – amelyhez különben a legmesszebbmenőkig képes alkalmazkodni, felvéve annak belső formáját – a legkontrollálatlanabb megnyilvánulás az, ami rá jellemző; tehát a végtelen számú alakváltás.

Ebben a festményben is az elháríthatatlan változással járó veszély bekövetkezését, az átalakulás közvetlen pillanatát szeretném megjeleníteni.

³²⁷ Arnheim, R. (1962) 30. o.

Az orvosságosüveg az, amit immár sokadára választok tartályként egy folyadék tárolására. Ez az üveg a festmény kezdeti stádiumban csak sima palack, amelyből ömlik ki a víz. Egy második változatban a vizet felváltja a vér, ami közvetlenül a palack szája előtt tartott fehér kendőre folyik ki. (*1. kép*) (Mint tudjuk a vér az életét jelképező fontos folyadék, miközben a fehér szín köztudottan a tisztaságot szimbolizálja. Az a tény, hogy a folyadék bepiszkítja a szűzies vásznat, ijedséget és a fokozott figyelem érzetét idézi elő. A fehérre kifolyó vér kihangsúlyozza ennek elvesztésének fontosságát.) Azt követően, hogy ezt megfestem, látom, érzem, hogy szükség van valamire, ami a fehér kendőt az üveg szájához illeszti. A hétköznapi tapasztalatnak köszönhetően az, ami elsőnek „beugrik” az a kéz (kezek); ami szorosan odatartja az üveg szájához a fehér vásznat ahhoz, hogy ez átítatódjon - a festménynek ebben a fázisában meggyőződésem szerint - vérrel.

Kezdetben a palack zöld és átlátszó, és leginkább egy borosüvegre emlékeztet. Ezért fehérre és áttetszővé festettem át, mert arra gondolok, hogy sokkal erősebb a hatás, ha látszik a tartalma. Így az üveg vért tartalmaz. Ez a változás maga után vonja a folyadék mennyiségének növelését is, hiszen tudjuk, hogy a nagy mérettől általában tartani szoktunk. Ugyanakkor a palack nyakát is megrövidítem azért, hogy a folyadéknak a legrövidebb utat keljen megtennie az üveg szájáig, ahonnan kezdve anarchikusan viselkedhet és szétterülhet, mint minden folyadék, aminek mozgása nincs többé korlátozva.

Kinesztetikus megérzések alapján hiányzik tehát egy kéz, vagy valami más, ami odaszorítsa a rongyot a palack szájához. Az ilyen fajta magatartást írja le Picasso a következő szavakkal: „Úgy kezelem a festményeimet, mint a tárgyakat. Úgy festek meg egy ablakot, mint ahogyan kinézek rajta. Hogy ha ez az ablak kinyitva nem mutat jól a festményemen, rajzolok egy függönyt és elhúzom úgy, ahogyan ezt a szobámban, a valóságban is tenném. Pontosan úgy kell viselkednünk a festésnél, mint az életben.”³²⁸ Azonban egy olyan kezet, ami benyúlik a festménybe, nem akarok festeni. Ez a fajta megnyilvánulás nem áll közel hozzám. Így tehát „megfogom” a rongyot és bedugom a palack szájába, mint egy ideiglenes dugót, arra gondolva, hogy ez így lesz átítva vérrel. (*2. kép*) Ebben a pillanatban már indokoltnak érzem azt, hogy kezek nyúljanak be a képbe, mindenfajta reájuk háruló aktív szerep nélkül. A kezek az üveg irányágba nyúlva, közelségükkel érzékeltetik az ember számára értékes folyadék elvesztésének veszélyét. (A festménynek ezt a fázisát nem sikerült dokumentálni, mert az alkotóvágy – a festmény egy jobb szintre való fejlesztése – belső szükségessége elfelejtette velem a fotózás fontosságát. Erre csak utólag eszméltem rá, amikor

³²⁸ Kreitler and Kreitler (1972., ed.) 51. o.

a képbe benyúló kezeket tartalmazó festészeti stádiumot már a következő festék réteg fedte el.)

Amikor délelőtt megfestem a kezeket elégedett, vagyok a festménynek ezzel a stádiumával, így félreteszem pihenni. (Arra várok, hogy kellőképpen távolodjak el a munkától ahhoz, hogy helyesen tudjam felmérni minőségi állapotát.) Délután, amikor újból megnézem, már patetikusnak és érzelgősnek ítélem meg. Azaz: Le a kezekkel! Most biztos vagyok abban, hogy el kell tüntetnem a kezeket. Viszont a kezek eltávolításával egy újabb probléma vetődik fel: a palack szájában lévő, vérrel átitatott rongy súlyánál fogva és a kezek hiányában kicsúszhat a helyéről. Így végül mégis „kihúdom” a rongyot az üvegből és egy olyan téglét keresek, amibe a folyadék kifolyhat, vagy rövid időre megállhat. (Kezdetben el akartam kerülni ezt a megoldást, mert már többször megfestettem és nem jelentett kihívást számomra. Hasonló céltól vezérelve már festettem poharat és kanalat. Ezeket már nem tudnám olyan meggyőződéssel kiadni magamból, mert hiányzik a formát szülő ösztönző érzélem, mint ahogyan ezt Ehrenzweig állítja. Számomra már nem kihívás ilyen formában megnyilvánulni. Tehát valami más kell.)

Azonban úgy alakult az életem, hogy rossz híreket kaptam. Ezt követően megpróbálok festeni, de az autisztikus érzékelési képességeim alig működnek. Nem érzem a festék anyagának állagát, ahogyan ez belekapaszkodik az ecset szőrébe, és ahonnan az ecsetet vászonra fektetve számtalan megfelelő mozdulattal kikenem. Nem érzem a vászon kétdimenziós jellegét, amibe bele tudom sűríteni a háromdimenziós, testes tömegeket. Nem érzek késztetést az anyag kezelésének játékosságával szemben, amikor az ecset mozdulatainak színes nyoma az, ami beleszól és megváltoztatja az eredeti elképzeléseimet egy forma vagy felület megfestését illetően. (Hiszen a képen minden az ecsetből kikent festékből van és nem üveg vagy víz, stb.)

Egy pár napig nem dolgozom. Egyik éjszaka viszont rémálmaim vannak az eseménnyel kapcsolatban. Egy embert álmodok, aki egy nagy szatyrot visz a kezében. (A mindennapi életben erre az emberre nem jellemző, hogy szatyrokkal járjon, vagy cipekedjen.) Amikor reggel felkelek erős érzelmi tapasztalatot jelent visszaidézni, ahogyan ezt az embert végül is egyfajta tartállyal hoztam kapcsolatba. Azonban biztosan tudom, hogy az álombeli szatyor nem a tartályt jelentette, hanem ez az én megkínzott tudatos lelki világomat szimbolizálta, mint amikor valaki egy nagyon súlyos tárgyat cipel, vonszol. Egyszerre csodálkozom el ezen a furcsa párosításon, valamint tudatossá válik bennem az, hogy a szatyor akár a tartály is lehetne. (Az is lehetséges, hogy öntudatlanul kerestem minden olyan tárgyat, ami a tartály szerepét töltheti be. Ez esetben fel kellett ismernem „az aggódó

gondoskodás” /Robert Olton/ jelenségét. Úgy gondolom, hogy ennek „az aggódó gondoskodásnak” köszönhetően értelmeztem éber állapotomban a szatyrot lehetséges tartálynak.)

Az is világossá válik számomra, hogy tartály gyanánt valami szokatlant kell keresnem. Ezért úgy éreztem, hogy igénybe kell vennem az autisztikus érzékeléseimet vagy „a folyékony gondolkodáshoz” (Howard Gardner) kell folyamodnom. Ettől eltekintve meggyőződésem, hogy egy festmény csak abban az esetben jó, ha másfajta érzékelő képességek által szolgáltatott megtapasztalások vizuális megtestesítői is alkotják.

Jó alkalom kínálkozott ez értelemben felidézni azt, amikor vendégségben tartózkodtam és valaki egy videokazettát vetített le egy kirándulásról Dél-Amerikában. Abban a pillanatban felismertem a lehetőségét annak, hogy más érzékszervek fontos információkat nyújthatnak a kreatív feladat megoldását illetően. Ezért nagy figyelemmel kísértem a filmen látható más tájakat, állatvilágot, a szokatlan fizionomiájú embereket, az építészetet és üdítőleg hatott különleges madárhangokat hallani. Ez a tapasztalat gazdagított és arra ösztönzött, hogy új szemszögből lássam és érzékeljem a világot - ez esetben azt a festményt, amin dolgoztam.

Egyik este elalvás előtt a festményen gondolkodom, a tartályon és a szatyron. És egyszerre, valami hihetetlen helyességet biztosító erővel eszembe jut egy kettévágott alma. De a meglepő nem is az ötlet maga, hanem az az elsöprő erejű érzés, ami az ötlettel együtt tör fel, - mintha ennek ruhája lenne, - hogy az, amit „felgondolok” (Keserű Ilona) megkérdőjelezhetetlenül helyes. És ez az érzés egyben nyugalmat is hoz. Azonban amikor vizualizálni próbálom a kettévágott almát -, ami, mint bibliai szimbólum plusz értelmezésekkel is gazdagította volna a képet, - arra kényszerülök, hogy elvessem az ötletet. Azt érzem, hogy a felébe vágott almába - egy gyümölcsbe ömlő folyadék - valami juice jelleget hordoz. Ezért lemondok az ötletéről és tovább keresek...

Másnap a műterembe érve eltüntettem a kezeket. A kezek eltüntetésével járó ráfestés által azonban felkínálkozik egy újabb lehetőség: a festmény alsó részébe belelátok egy virágot, aminek csak a szirmai teteje látszik. Jónak tűnik az, hogy a virág részben kilóg a képből, mert nem látszik, hogy mi történik a belsejébe ömlő folyadékkal. Így látható, hogy honnan ered a folyadék, de az általa követett út végéről nincs semmi tudomásunk. Ez által biztosítva látom a kép folyamatosságát, azaz a kép élete nyitott marad, mert van egy ismeretlen jövője, mint az életben bekövetkezett bármely eseménynek. Megfestem tehát a virágot, de nem tetszik: édeskésnek találom.

A kudarc ellenére a próbálkozás jónak bizonyult, mert a virág a nőiség felé vitte az érzéseimet és gondolataimat. Ezt követően mindenfajta töprengés nélkül rájöttem arra, hogy a folyadéknak egy női retikülbe, nyitott táskába kell belefolynia. Gyorsan megfestettem a retikült egy pár ecsetvonással. (3. kép) Érzéki lett, mintegy a nőiség szimbóluma, utalva a női szexualitásra jellemző befogadásra. Ugyankor az üvegből kifolyó vér még inkább kihangsúlyozta a nő szexualitását. De annak ellenére, hogy gondolataimban ott volt a nőiességre utaló jegyek leképezése, a festmény az előző fázisból megőrzött - a színhasználat, az erős tónusok által -, egy túlzott metafizikus jelleget. Ekkor feldühödvén hagytam magam elragadtatni az indulattól és „belemásztam”, önmagamot teljesen „belemártva” a festmény szerves testébe. És nem hagytam, hogy többé a gondolat bármilyen kis előnnyel is megelőzze az érzéseket. A kép az érzések lejegyzéseinek vált a színterévé és ezekből öltött alakot. Minden érzelmemet színben és az ecsetmozgások minőségében fejezem ki. Picasso ezt a következő képen fogalmazta meg: „Amikor dolgozom egy képen, elképzelek magamnak egy fehérét, és festeni kezdek. De nem tudom tovább úgy folytatni a munkát, hogy egy időben a fehérre gondolok és festem is azt; a szín, mint az arckifejezések követik az érzelmek változásait.”³²⁹ Így a festmény önmaga által önmagából kezdett kinőni. (4. kép) (Mindig tudom, hogy én csak ilyen módon tudok hiteles és érvényes kinyilatkoztatást tenni festmény formájában, de ezzel szemben a legtöbbször tisztáznom kell azt, hogy milyen utat fog követni az érzelem-gondolat ahhoz, hogy biztonságosan elinduljak ennek kifejtésére. Olyan ez, mintha egy útkereszteződésben több út előtt állva mindegyiken elindulnék ahhoz, hogy kipróbáljam őket egy darabig. Azonban ahogyan bebizonyosodik az, hogy rossz úton járok, visszatérek. De végül elindulván az egyiken, amelyik érvényesnek tűnik, merészkedek tovább haladni rajta. Erről az útról sem tudok semmit előre, mint ahogyan a többitől sem, de menet közbe érzem, hogy ez az, ami megfelelő.) Nem mindig telik ilyen sok időbe a helyes út keresése, csak akkor, amikor valamilyen teljesen az előzőektől eltérő dolgot keresek. Így a festmény színvilága, anyagának kezelése, testének megjelenése hordoz valamiféle nőies jelleget a pusztá tárgyi szimbólumok utalásain kívül is.

Azonban egy következő nap még ez a megoldás is édeskésnek tűnt. Hiányoltam a nagy lélegzetű lényegre látó és lényegét tükröző megfogalmazást. Ezért eltávolítottam minden más elemet az üvegen és az ebből kiömlő folyadékon kívül. A folyadék az üvegből való kiszabadulásánál kezdtem – hiszen ez az, ami a célja volt az eredetileg felvetett kreatív feladatnak. És jó kínestétikai beleérzéssel a teret, a tömeget és az állagot illetően egy

³²⁹ Kreitler and Kreitler (1972., ed.) 49. o.

ecsetkanyarintással odafestettem a folyadék sugarának találkozását egy vízfelülettel - amit végtelenségéből adódóan tengernek neveztem el. Ez az ecsetnyom elrejtí az a vegyülést, ami a piros folyadék és a tenger vize közt jön létre –, megmarad tehát valamiféle titok. És egy pár az előző réteghez hasonlatos ecsetmozgással megjelenítettem a tenger felszínét. A szájjal lefelé álló üveget is megszabadítottam minden őt körülvevő szatellit elemektől... (5. Kép)

Egy következő alkalommal, amikor folytatni akartam a munkát, rá kellett jönnöm, hogy az orvosságosüveg nagyon elkülönült a festmény többi felületétől. (Szándékosan nem a háttér szót használom, mert számomra a festett felület minden négyzetcentimétere egyformán fontos, függetlenül attól, hogy az a négyzetcentiméter egy pozitív formán belül vagy kívül található.) Az üveg túlságosan is szimbolikus jelleget öltött azzal, hogy csak ő volt az egyedüli elem egy körülötte letisztított felületen. Ez a fajta szimbolikus kifejezés nem jellemző rám. Ezért úgy döntöttem, hogy ismét valamilyen elemek fogják körülvenni a kép fő akciójának színterét. Az orvosságos üveg szellemiségéből adódóan egy korábbi képemben már használt elemek felhasználása tűnt alkalmasnak. Bogyókra, csonthéjas magokra emlékeztető ovális alakú formák kerültek fel a képre. (Amikor ezeket a formákat az üveg közvetlen rokonságába festettem, akkor előre tudtam, hogy a „tengervíz” felületére is felkerül majd néhány. Tudtam, hogy ilyen módon sikerül összekötni a felső, háttérnek titulálható részt az alsóval, főképpen azért is, mert az ovális formák mind a sárga színek tartományából származtak.)

Ennek az eljárásnak a következménye az lett, hogy az üveg és a belőle kiömlő folyadék egy zárt világot képviselt a játékosan körülötte szétszórt formák között. Ennek a kiküszöbölésére az üvegbe is behelyeztem egy ilyen nagy magot, ami kitölti ennek belsejét és elvegyülve a vörös folyadékban, helyenként átsejlik. (6. kép) Így tehát formai alapon hoztam létre a kapcsolatot az üveg világa és a körülötte lévő „háttér” között. Ugyanakkor a színt is segítségül hívtam annak érdekében, hogy a fent említett kapcsolatot még inkább megszilárdítsam. Ezért egy lazúros vörös színnel festettem át a csak félig megszáradt üveget körülvevő felületet. A vörös lazúr helyeként feloldotta a meglévő sárgás felületet, összevegyülve ezzel egy a játékos kézmozgások nagyon szabad megnyilvánulásában. Ennek az eljárásnak a következtében lettek világossá számomra azok a helyek, ahova még két további csonthéjas jellegű formát fogok festeni a kép alsó részében. Az úgy nevezett tengervíz-jellegű felületen is immár megtalálható ovális formák az előzőekkel egy ritmust idéztek elő, amely megnyitotta a festmény kompozícióját azzal, hogy egyik csonthéjas forma félig kilóg a festményből.

Ezt követően viszont egy újabb festői probléma merült fel: a felület felső része sokkal kidolgozottabbnak tetszet, mint a „tengervíz”- jellegű felület. Mindez annak köszönhető, hogy a „tengervíz” - a felső résszel ellentétben - egyszeri hozzányúlással hoztam létre. Ezért ez a felületrész nagyon zaklatottnak tűnt, és elterelte a figyelmet a fő történetről, arról, ahogyan az üvegből kiömlő folyadéksugár egy másikkal vegyül össze. Ez a helyzetváltozás rejtélyes módon történik, mivel nem látható a vegyülés folyamata. Így a festmény alsó részének mozgalmas festésmódját lefokoztam, és ezzel a figyelmet az orvosságos üveg szájából kifolyó és a tengervízbe beömlő vörös folyadéksugárra tereltem. Ekkor késznek ítéltam meg a festményt. (7. kép)

8.3. Az alkotófolyamat stádiumainak beazonosítása az introspektív vizsgálat alapján

Ennek a festménynek a születési folyamatában csak részben azonosítható be a Graham Wallas által kijelölt négy pszichikai szint. Maga az előkészület az én esetemben addig történik, ameddig gondolatban nagyból világossá válik az, hogy mit akarok festeni. Ez esetben az a megtapasztalás volt az elindító, amikor az üveg száját elhagyja a folyadék. Másodszor pedig, amikor ez behatol egy másik folyadékmennyiségbe, és ha ezek azonos természetűek, akkor nem látható az, hogy mi történik az összevegyüléskor. Ez a vizuális felfedezés valamit megmozgatott bennem. Tudtam, hogy valamilyen formában ezt a jelenséget meg fogom festeni. A téma munka nélküli érlelődése addig történik, ameddig nem érzékelem azt a pontot, ahol a racionális elfoglaltság felülmúlja az érzelmet, ami az adott ideához kapcsolódik, vagy másképpen fogalmazva ameddig az eszméhez kapcsolódó érzelem kellőképpen erőteljes. Ilyenkor nekilátok a munkának, habár csak sejtésem van afelől, hogy miként is akarom megjeleníteni érzéseimet, gondolataimat. Szükségem van az anyagra ahhoz, hogy növeljem a kihívást. Egyrészt ennek kezelése is nehézségekkel jár, másrészt pedig természetesen tudom azt, hogy csak az anyag segítségével tudok formát adni a kifejezendőnek. Akkor látok neki a munkának, amikor azt érzem, hogy festékként tudok megnyilvánulni, azaz a festékben való kifejezés belsőleg olyannyira szükségszerű, mint amikor például viszket a fülem töve, és ezt kénytelen vagyok megvakarni azért, hogy csillapítsam a zavaró ingert. Akkor látok neki a munkának, amikor csak festve tudok lenni.

Az én estemben az előkészület, valamint részben az inkubáció is távol történik a festővászontól.

Ennél a festménynél a megvilágosodás nem egyszeri volt, és nem is kapcsolódott szorosan magához a festményhez. Azonban voltak kisebb megvilágosodási állapotok, mint az említett álombeli eset. A különböző autisztikus érzékeléseket én megvilágosodásokként éltem és élem meg. Ilyenkor bekerülök az érzékelések biológiai hatáskörébe, amelyek felszabadítanak a logikus gondolkodás *minden* korlátja alól, és jótékonyan arra készítetnek, hogy ne hagyjam jelzéseiket figyelmen kívül. Az inkubáció, a megvilágosodás, és a kivitelezés a festmény születésének *egész* időszaka alatt jelen voltak, és többször megismétlődtek Mindez a felismerés alátámasztja Jan E. Eindhoven és W. Edgar Vinacke állításait. (Lásd *Az alkotó folyamat stádiumai* című fejezet *Bevezetőjét*.) Azonban kétségen kívül állítom, hogy a tudatos és a tudatalatti szerepe egyforma mértékben volt jelen a festmény születésének folyamán.

Képjegyzék

- Kép 1./Nyilas Márta - Orvosság, 2003-04, vászon olaj, 140/110 cm, fázis fotó I.*
- Kép 2./Nyilas Márta - Orvosság, 2003-04, vászon olaj, 140/110 cm, fázis fotó II.*
- Kép 3./Nyilas Márta - Orvosság, 2003-04, vászon olaj, 140/110 cm, fázis fotó III.*
- Kép 4./Nyilas Márta - Orvosság, 2003-04, vászon olaj, 140/110 cm, fázis fotó IV.*
- Kép 5./Nyilas Márta - Orvosság, 2003-04, vászon olaj, 140/110 cm, fázis fotó V.*
- Kép 6./Nyilas Márta - Orvosság, 2003-04, vászon olaj, 140/110 cm, fázis fotó VI.*
- Kép 7./Nyilas Márta - Orvosság, 2003-04, vászon olaj, 140/110 cm, befejezett állapot*

Köszönetnyilvánítás

Mindig nagy érdeklődéssel foglalmaztam meg magam számára az alkotás folyamata közben lejátszódó pszichológiai történeteket, valamint kíváncsi voltam ezek okainak tudományos magyarázatára/magyarázataira. Azonban ezt a doktori disszertációt csak nagyon sok ember segítségének köszönhetően tudtam megírni.

Köszönettel tartozom *Keserü Ilona* festőművész, professzor emeritának PTE MK KM, aki a dolgozat témájának megfelelő megközelítésében segített. Az alkotómunka pszichológiai vizsgálatának egyedi megfogalmazásában nagyon fontos utasításokkal látott el teoretikus konzulensem a Pécsi Tudományegyetem Orvostudományi Karának egyetemi adjunktusa, *Dr. Tényi Tamás* pszichiáter.

A disszertáció megírásához azonban az is szüksége volt, hogy elérhetőek legyenek a szakirodalmak, a legújabb irodalmi források. Mivel a művészetpszichológia területén a magyar nyelvű szakirodalom hiányos, ezért arra kényszerültem, hogy a világ több egyetemi könyvtárából kölcsönözzek könyveket. Ilyen értelemben sokat segítettek: *Kertész Ildikó* és *Schelb Zsuzsa* könyvtárosok, a Pécsi Tudományegyetem Könyvtárának könyvtárközi kölcsönző részlegének dolgozói. Az értekezésben felhasznált – általam fordított - angol nyelvből származó idézetek lektorálásáért köszönettel tartozom a PTE BTK Angol Tanszék oktatójának, *Dr. Surányi Ágnes* egyetemi adjunktusnak, valamint a francia nyelvből származó idézetek lektorálásáért a PTE BTK Francia Tanszék oktatójának, *Dr. Oszetzky Éva* egyetemi adjunktusnak.

Felbecsülhetetlen segítséget nyújtott számomra a kéziratot lektoráló *Varga Zoltán* egyetemi tanársegéd, a PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék oktatója, és *Nagy Erna* V. éves magyar-kommunikáció szakos hallgató, akinek rendkívüli alapos munkájának -, nyelvi-stilisztikai javításainak - eredményeként remélhetőleg letisztultabb szöveget nyújt az írás.

Utoljára, de nem utolsó sorban köszönettel tartozom *Berzy Ágnesnek*, a PTE Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola tudományos titkárának, aki számtalan jó tanáccsal látott el a dolgozat formai követelményeinek betartását illetően.

Pécs, 2004. május 2.

Bibliográfia

- Alschuler, Rose H. & Hattwick, La Berta Weiss (1947) *Painting and Personality*, Univ. of Chicago Press, Chicago and London
- Anderson, H. Harold (1959., ed.) *Creativity and Its Cultivation*, Harper & Brothers Publishers, New York
- Arnheim, R. (1962) *The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica*, Univ. of California Press, Berkley, Los Angeles, London
- Arnheim, R. (1966) *Toward a Psychology of Art*, Univ. of California Press, Berkley and Los Angeles
- Arnheim, R. (1969) *Visual Thinking*, Univ. of California Press, Berkley and Los Angeles
- Arnheim, R. (1979) *A vizuális élmény*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Barron F. and Harrington, D. M. (1981) Creativity, Intelligence and Personality, *Annual Review of Psychology*, Volume 32., Pp.: 439-476.
- Baudouin, Charles (1928) *Psychanalyse de l'art*, Presses Universitaires de France, Paris
- Bálint Mihály (1994) *Az östörés*, Akadémiai Kiadó, Budapest
- Berenson, B. (1948) *Aesthetics and History*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York
- Berger, R. (1984) *A festészet felfedezése*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Berkley, George (1926) *Theory of Vision and Other Writings*, London & Toronto, J. M. Dent & Sons Ltd., New York, E. P. Dutton & Co.
- Birch, G. H. (1945) The Relation of Previous Experience to Insightful Problem-Solving, *Physiological Psychology* 38., Pp.: 367-383
- Birren, Faber (1992) *Colour Psychology and Colour Therapy*, A Citadel Press Book, Published by Carol Publishing Group, New York
- Brewster, Ghiselin (1952) *The Creative Process*, Univ. of California Press, Berkley and Los Angeles
- Briges, J. (1984) The Genius Mind, *Science Digest* 92., Pp.: 74-78.
- Csikszentmihályi Mihály (1997) *Flow. Az áramlat* (A tökéletes élmény pszichológiája), Akadémiai Kiadó, Budapest
- Dali, Salvador (1995) *Gondolatok és adomák*, Glória Kiadó, Budapest
- Delacroix, Eugène (1963) *Naplója* (Szemelvények), Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest

- Delacroix, Henri (1927) *Psychologie de l'art*, Libraire Félix Alcan, Paris
- Dracoulides, N. N. Dr. (1952) *Psychanalise de l'artiste et de son oeuvre*, Les editions du Mont-Blanc s.a., G  neve
- Eindhoven, E. Jan and Vinacke W. Edgar (1952) Creative Processes in Painting, *The Journal of General Psychology* 47., Pp.: 239-164.
- Ehrenzweig, A. (1953) *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, Routledge & Kegan Paul Ltd., London
- Fischer, E. (1962) *A nélkülözhetetlen m  v  szet*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Freud, Sigmund (1982) *Essz  k*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Gardner, H. (1973) *The Arts and Human Development*, A Wiley-Interscience Publication, John Wiley & Sons, New-York, London, Sydney, Toronto
- Gardner, H. (1982) *Art, Mind and Brain. A Cognitive Approach to Creativity*, Basic Books, Inc., Publishers, New York
- Gardner, H. (1983) *Frames of the Mind. The Theory of Multiple Intelligences*, William Heinemann Ltd., London
- Gardner, H. (1984) *The Theory of Multiple Intelligences*, St. Edmundsbury Press, Bury St. Edmunds, Suffolk, Great Britain
- Getzels, W. Jacob and Csikszentmihályi M. (1965) *Creative Thinking in Art Students*, The University of Chicago, Chicago, Illinois
- Getzels, W. Jacob and Csikszentmihályi M. (1976) *The Creative Vision: A Longitudinal Study of Problem Finding in Art*, John Wiley & Sons, New York, London, Sydney, Toronto
- Goiten, Lionel (1948) *Art and the Unconscious*, New York
- Goleman, Daniel (1997) *  rzelmi intelligencia*, H  tt  r Kiadó, Budapest
- Gombrich, E. H. (1972) *M  v  szet   s illúzió*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Gombrich, E. H. (1974) *A művészet története*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Goodenough, F. L. (1926) *Measurement of Intelligence by Drawings*, World Book Company
- Goodman, N. (1968) *Languages of art*, Ind., Indianapolis
- Halász László (1962) A művészeti tehetség pszichológiája, *Művészet* IV.
- Halász László (1964) *Művészet és pszichológia*, Gondolattár, Gondolat Kiadó, Budapest
- Halász László (1983., szerk.) *Művészetpszichológia*, Gondolat Kiadó, Budapest

- Hildebrand, A. (1919) *A forma problémája a képzőművészetben*, Balassy Kiadó, Budapest
- Juhász P. - Pethő L. (1983) *Általános pszichiátria*, Medicina Kiadó, Budapest
- Kandinszky, Wassily (1976) *A szellemiség a művészetben*, Corvina Kiadó, Budapest
- Kandinszky, Wassily (1979) *Point and Line to Plane*, Dover Publications, Inc., New York
- Kenmare, Dallas (1960) *The Nature of Genius*, Peter Owen Limited, London
- Kepes György (1979) *A látás nyelve*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Keyes, Ralph (1957) *Chancing it. Why We Take Risks?*, Little, Brown and Company, Boston-Toronto
- Klee, Felix (1975) *Paul Klee*, Corvina Kiadó, Budapest
- Klee, Paul (1992) *Notebooks. Volume 1. The Thinking Eye*, The Overlook Press, Woodstock, New York
- Klein, Abraham (1950) *Visual Organisation in a Painting by Picasso*, Unpublished Master's Thesis, New School for Social Research, New York
- Koestler, Arthur (1964) *The Act of Creation*, Hutchinson & Co. Ltd., London
- Kreidler Hans and Kreidler Shulamith (1972., ed.) *Psychology of the Arts*, Duke University Press, Durham, N.C.
- Kris, E. (1952) *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, Inc., New York
- Langer, K. S. (1953) *Feeling and Form*, Scribner, New York
- Levey, M. (1972) *A festészet rövid története*, Corvina Kiadó, Budapest
- Lombroso, Cesare (1998) *Lángész és örültség*, Lazi Bt. Kiadó, Szeged
- Löwenfeld, V. (1939) *The Nature of Creative Activity*, Kegan Paul, Trench & Co., Ltd., London
- Maksay László (1961) *Műalkotás, kompozíció, stílus*, Gondolattár, Gondolat Kiadó, Budapest
- Maksay László (1966) *A műalkotás születése*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Mednyánszky László (1960) *Naplója (Szemelvények)*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest
- Meier, N. C. (1939) Factors in artistic aptitude: final summary of a ten-year study of special ability, *Psychological monographs* 51., Pp.: 140-158
- Ogden, R. M. (1938) *The Psychology of Art*, Charles Scribner's Sons, New York

- Oláh Gábor (1927) *A művészi alkotás lélektana*, Budapest
- Olton R. M. and Johnson, M. D. (1976) Mechanisms of Incubation in Creative Problem Solving, *The American Journal of Psychology*, Vol. 89., No. 4., Pp.: 617-630
- Olton R. M. (1979) Experimental Studies of Incubation: searching for the Elusive, *Journal of Creative Behaviour* 13., Pp.: 9-22
- Patrick, C. (1937) Creative Thought in Artist, *Journal of Psychology* 47., Pp.: 139-164
- Perkins, D. N. (1981) *The Mind's Best Work*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts London, England
- Pinker, S. (2002) *Hogyan működik az elme*, Osiris Kiadó, Budapest
- Pléh Csaba (1989., szerk.) *Gondolkodás lélektan II. (Szöveggyűjtemény)*, Tankönyvkiadó, Budapest
- Rádai Eszter (2003) Talált tárgy vagyok, interjú Konrád Györggyel. *Élet és irodalom*, XLVII. évfolyam, 24. sz., Június 13.
- Read, Herbert (1931) *The Meaning of Art*, Faber & Faber, London
- Riegl, A. (1998) *Művészettörténeti tanulmányok*, Balassi Kiadó, Budapest
- Rodin, A. (1957) *On Art and Artists*, Philosophical Library, New York
- Schachtel, E. G. (1950) Projection and Its Relation to Character Attitudes and Creativity in the Kinaesthetic Responses, *Psychiatry*, Feb. 12., Pp.: 69-100
- Schaefer-Simmern, Henry (1950) *The Unfolding of Artistic Activity*, Univ. of California Press, Berkley and Los Angeles
- Sebeok, T. A. (1983) *A művészet előzményei*, Akadémiai Kiadó, Budapest
- Shio Sakanishi, Ph.D. (1939) *The Spirit of the Brush*, John Murray, Albemarle Street, W., London
- Smith, P. (1959., ed.) *Creativity. An Examination of the Creative Process*, Hastings House Publishers, New York
- Stein I. Morris and Heinze J. Shirley (1960., eds.) *Creativity and the Individual*, Graduate School of Buisness, The Univ. of Chicago, Published by the Press of Glencoe
- Strathern, Paul (2001) *Newton*, Elektra Kiadóház, Szeged
- Sydney, L. H. (1920) *The Aesthetic Attitude*, Harcourt, Brace and Company/Howe, Inc., New York
- Taine, Hyppolyte (1879) *Az eszmény a művészetben*, Franklin Társulat. Magyar Írod. Intézet és Könyvnyomda, Buda-Pest

- Ulman, S (1989) *Aligning Pictorial Description: An Approach to Object Recognition*, *Cognition* 32., Pp.: 193-254.
- Van Gogh, Vincent (1964) *Válogatott levelei*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest
- Weisberg, W. Robert (1986) *Creativity. Genius and Other Myths*, W. H. Freeman and Company, New York
- Wallas, Graham (1926) *The Art of Thought*, Buttler & Tanner Ltd., London
- Weber, Jean-Paul (1961) *La psychologie de l'art*, Presses Universitaires de France, Paris
- Zărnescu, Constantin (1998) *Aforisme și textele lui Constantin Brâncuși*, Editura Cartimpex, Cluj-N.
- xxx (1956) *Art & Artist*, University of California Press, Berkley and Los Angeles

Irodalomjegyzék

- Alschuler, Rose H. & Hattwick, La Berta Weiss (1947) *Painting and Personality*, Univ. of Chicago Press, Chicago and London: 7, 52.
- Anderson, H. Harold (1959., ed.) *Creativity and Its Cultivation*, Harper & Brothers Publishers, New York: 44, 45, 50.
- Arnheim, R. (1962) *The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica*, Univ. of California Press, Berkley, Los Angeles, London: 1, 10-11, 30, 135.
- Arnheim, R. (1966) *Toward a Psychology of Art*, Univ. of California Press, Berkley and Los Angeles: 286, 288, 289.
- Arnheim, R. (1979) *A vizuális élmény*, Gondolat Kiadó, Budapest: 49.
- Birren, Faber (1992) *Colour Psychology and Colour Therapy*, a Citadel Press Book, Published by Carol Publishing Group, New York: 211, 213-214, 214.
- Brewster, Ghiselin (1952) *The Creative Process*, Univ. of California Press, Berkley and Los Angeles: 21, 42, 51, 64, 68, 72, 79, 107, 237, 248, 259.
- Briges, J. (1984) The Genius Mind, *Science Digest*, 92., Pp.: 74-78.
- Dali, Salvador (1995) *Gondolatok és adomák*, Glória Kiadó, Budapest: 16, 90.
- Dracoulides, N. N. Dr. (1952) *Psychanalyse de l'artiste et de son oeuvre*, Les editions du Mont-Blanc s.a., Gêneve: 27, 94, 95, 98, 100, 101, 102, 103.
- Ehrenzweig, A. (1953) *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, Routledge & Kegan Paul Ltd., London: 73, 75-76.
- Eindhoven, E. Jan and Vinacke W. Edgar (1952) Creative Processes in Painting, *The Journal of General Psychology* 47., Pp.: 239-164.
- Fischer, E. (1962) *A nélkülözhetetlen művészet*, Gondolat Kiadó, Budapest: 144, 146.
- Freud, Sigmund (1982) *Esszék*, Gondolat Kiadó, Budapest: 253.
- Getzels, W. Jacob and Csikszentmihályi M. (1965) *Creative Thinking in Art Students*, The University of Chicago, Chicago, Illinois: 59.
- Getzels, W. Jacob and Csikszentmihályi M. (1976) *The Creative Vision: A Longitudinal Study of Problem Finding in Art*, John Wiley & Sons, New York, London, Sydney, Toronto: 96, 155.
- Gombrich, E. H. (1972) *Művészet és illúzió*, Gondolat Kiadó, Budapest: 22, 24, 228.
- Halász László (1962) A művészi tehetség pszichológiája, *Művészet* IV.: 15.

- Halász László (1964) *Művészet és pszichológia*, Gondolattár, Gondolat Kiadó, Budapest: 16, 106, 147.
- Halász László (1983., szerk.) *Művészetpszichológia*, Gondolat Kiadó, Budapest: 15, 50, 51, 52, 54, 55, 127, 130, 138, 220.
- Kenmare, Dallas (1960) *The Nature of Genius*, Peter Owen Limited, London: 124, 127.
- Keyes, Ralph (1957) *Chancing it. Why We Take Risks?*, Little, Brown and Company, Boston-Toronto: 32, 33, 36, 37, 57, 64, 153-154, 157, 180, 181, 182, 183, 275, 276, 289.
- Koestler, Arthur (1964) *The Act of Creation*, Hutchinson & Co. Ltd., London: 322, 328, 329, 331, 371.
- Kreidler Hans and Kreidler Shulamith (1972., ed.) *Psychology of the Arts*, Duke University Press, Durham, N.C.: 49, 50, 51, 60.
- Kris, E. (1952) *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, Inc., New York: 13, 16, 28, 53, 292, 293-294, 294, 269, 300.
- Lombroso, Cesare (1998) *Lángész és örültség*, Lazi Bt. Kiadó, Szeged: 10, 14.
- Maksay László (1966) *A műalkotás születése*, Gondolat Kiadó, Budapest: 15, 31, 35, 40, 42, 43, 44, 48-49, 50, 72, 81, 96, 101-102, 102.
- Meier, N. C. (1939) Factors in artistic aptitude: final summary of a ten-year study of special ability, *Psychological monographs* 51., Pp.: 140-158: 141, 142, 149, 150, 150-151, 151, 154, 155, 155-156, 158.
- Ogden, R. M. (1938) *The Psychology of Art*, Charles Scribner's Sons, New York: 148.
- Oláh Gábor (1927) *A művészi alkotás lélektana*, Budapest
- Olton R. M. and Johnson, M. D. (1976) Mechanisms of Incubation in Creative Problem Solving, *The American Journal of Psychology*, Vol. 89., No. 4., Pp.: 617-630
- Olton R. M. (1979) Experimental Studies of Incubation: searching for the Elusive, *Journal of Creative Behaviour* 13., Pp.: 9-22
- Pinker, S. (2002) *Hogyan működik az elme*, Osiris Kiadó, Budapest: 339.
- Pléh Csaba (1989., szerk.) *Gondolkodás lélektan II. (Szöveggyűjtemény)*, Tankönyvkiadó, Budapest: 303.
- Rádai Eszter interjúja Konrád Györggyel. *Élet és irodalom*, XLVII. évfolyam, 24. szám, 2003. Június 13.
- Schachtel, E. G. (1950) Projection and Its Relation to Character Attitudes and Creativity in the Kinaesthetic Responses, *Psychiatry*, Feb. 12., Pp.: 69-100: 72, 73, 94, 97.

- Shio Sakanishi, Ph.D. (1939) *The Spirit of the Brush*, John Murray, Albemarle Street, W., London: 44, 53-54, 89, 89-90, 99-100.
- Smith, P. (1959, ed.) *Creativity. An Examination of the Creative Process*, Hastings House Publishers, New York: 23, 24, 26, 27, 31, 46, 54, 56, 60, 69-70, 73.
- Stein I. Morris and Heinze J. Shirley (1960., eds.) *Creativity and the Individual*, Graduate School of Business, The Univ. of Chicago, Published by the Press of Glencoe: 11, 13, 19-20, 21, 24-25, 25, 30, 32, 34, 35, 40, 40-41, 41-42, 42, 46-47, 99, 100, 101, 195, 203, 215, 225, 227, 231, 238, 245, 246, 248, 255, 257, 260, 261, 291, 294, 296, 336, 347.
- Strathern, Paul (2001) *Newton*, Elektra Kiadóház, Szeged: 35-36.
- Sydney, L. H. (1920) *The Aesthetic Attitude*, Harcourt, Brace and Company/Howe, Inc., New York: 113, 159, 160, 160-161, 164, 166, 168-169, 169-170, 173, 178, 179, 181, 182-183, 198, 212, 214, 237-238, 238, 254, 267.
- Van Gogh, Vincent (1964) *Válogatott levelei*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest: 19, 21, 62, 63, 66, 71, 81, 92, 96, 124, 125, 143, 161, 171.
- Weisberg, W. Robert (1986) *Creativity. Genius and Other Myths*, W. H. Freeman and Company, New York: 19, 20, 21, 28, 110.
- Weber, Jean-Paul (1961) *La psychologie de l'art*, Presses Universitaires de France, Paris: 14.
- Zărnescu, Constantin (1998) *Aforisme si textele lui Constantin Brâncuși*, Editura Cartimpex, Cluj-N: 103.
- xxx (1956) *Art & Artist*, University of California Press, Berkley and Los Angeles: 34, 50.

Szakmai életrajz

Nyilas Márta, Kolozsvár 1967

Tanulmányok:

- 1988-1994 Ioan Andreescu Vizuális Művészeti Akadémia, Kolozsvár,
textil szak: 1988-1990, festő szak: 1990-1994. Mester: Teodor Botiş
- 1992-1994 hallgatója a Civic Education Project amerikai egyetemek stílusában tartott
XX. század művészete és Kortárs amerikai művészet című kurzusainak
Tanárok: Erika Wolf és Mary Donahue
- 1995-1996 Janus Pannonius Tudományegyetem Művészeti Kar Pécs, Képzőművészeti
Mesteriskola, festő szak. Mester: Keserü Ilona
- 1996 Amszterdami Nyári Egyetem *Markus Lüpertz – Mesterképző festészeti kurzus*,
(aug.28.-szept.6.), Amszterdam
- 1996-1999 Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Pécs, Képzőművészeti Mesteriskola
DLA képzés, festészet program. Mester: Keserü Ilona

Alkotói tevékenység:

Egyéni kiállítások:

- 1994 Szépművészeti Múzeum Gyűjteményes részlege, Kolozsvár
- 1997 Közelítés Galéria, Pécs
- 1999 Janus Pannonius Múzeum, Pécs
- 2000 Civil Közösségek Háza, Pécs
- 2001 Artus Stúdió Galéria, Budapest
Artéria Galéria, Szentendre
Baranya Galéria, Pécs

Csoportos kiállítások:

- 1988 Román Nemzeti Színház, Kolozsvár
- 1991 Zwollen, Hollandia
- 1992 Román Nemzeti Színház, Kolozsvár
I. Maniu Galéria, Kolozsvár

- 1993 *Art for Who?* Mátyás Király szülőháza, Kolozsvár
I. Maniu Galéria, Kolozsvár
- 1994 *Eugen Ionescu* nemzetközi fesztivál, Szépművészeti Múzeum, Kolozsvár
101 Romániai Magyar Képzőművész kiállítása, Marosvásárhely
I. Maniu Galéria, Kolozsvár
- 1996 *In memóriám Martyn Ferenc* PTE Művészeti Kar, Pécs
Markus Lüpertz – Mesterképző festészeti kurzus záró kiállítása, Aschenbach Galerie, Amsterdam
PTE Művészeti Kar, Mesteriskola és DLA hallgatók kiállítása, Pécsi Galéria, Pécs
- 1997 *Olaj/vászon*, Múcsarnok, Budapest
PTE Művészeti Kar, Mesteriskola és DLA hallgatók kiállítása, Pécsi Galéria, Pécs
- 1998 *Art Expo Friss*, Múcsarnok, Budapest
PTE Művészeti Kar, Mesteriskola és DLA hallgatók kiállítása, Pécsi Galéria, Pécs
- 1999 PTE Művészeti Kar, Mesteriskola és DLA hallgatók kiállítása, Pécsi Galéria, Pécs
PTE Művészeti Kar, végzős DLA hallgatók kiállítása, Janus Pannonius Múzeum, Pécs
- 2000 *Art Expo Friss*, MűvészetMalom, Szentendre
- 2001 *Tavaszi Szél* DOSZ kiállítás, Szent István Egyetem, Gödöllő
Fiatal pécsi művészek kiállítása, Pécsi Galéria, Pécs
Pécs-Baranya Művészek Társaságának (PBMT) kiállítása, Hajdúszoboszló
Belső táj, Vigadó Galéria, Budapest
- 2002 *Művésztanáraink kiállítása I.*, PTE Művészeti Kar Aula, Pécs
Közelítés Egyesület tiszteletbeli tagjainak kiállítása, Új Galéria, Pécs
PBMT kiállítása, Városi Hangverseny és Kiállítóterem Galéria, Zalaegerszeg
PBMT kiállítása, Új Lipótvárosi Galéria, Budapest
Art Expo Friss, MűvészetMalom, Szentendre
Gébárt XI. Nemzetközi Művésztelep záró kiállítása, Kézművesek Háza, Gébárt, Zalaegerszeg
- 2003 Derkovits Gyula Ösztöndíjasok beszámoló kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest
Derkovits Gyula Ösztöndíjasok beszámoló kiállítása, Kassa, Szlovákia
PBMT kiállítása, Kortárs Galéria, Tatabánya
PBMT kiállítása, Városi könyvtár és közösségek háza, Szigetszentmiklós
Horizont Sobabu Vizuális Művészeti Egyesület kiállítása, Csokonay Galéria Kaposvár

- Gébárt Nemzetközi Művésztelep Gyűjtemény kiállítás, Pécsi Kisgaléria, Pécs
- PBMT kiállítása, Bencés Apátság Galéria, Tihany
- Déli Szél* az Adrián, Déli Szél Kortárs Alkotói Fórum, Galéria Svetog Krsevana, Šibenik, Horvátország
- Ilonának*, Artéria Galéria, Szentendre
- Fiatal festők Keserü Ilona közelében, Pécs 1983-2003*, Pécsi Galéria, Pécs
- 2004 *Južni Vetar Krapanj*, Alkotótelep az Adrián, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Galéria
- Közelítés Művészeti Egyesület kiállítása, Szabadka, Szerbia-Montenegró
- Derkovits Gyula Ösztöndíjasok beszámoló kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest
- PBMT kiállítása, Arad, Nagyvárad, Kolozsvár, Románia
- PBMT kiállítása, Szekszárd
- Kivetítés* Sobabu Vizuális Művészeti Egyesület kiállítása, Vaszary Képtár, Kaposvár
- Sieben Pécsér Kunstler*, Heidelberg, Németország
- Paksi XXVI. Vizuális Kísérleti Alkotótelep záró kiállítása, Paksi Képtár, Paks
- Energia és ellenérték*, MűvészetMalom, Szentendre

Performance-ok:

- 1994 *Kontrasztok*, Szépművészeti Múzeum Gyűjteményes Részlege, Kolozsvár
- 1998 *Szabály és játék*, Déli Szél Kortárs Alkotói Forum: Városképf I., Janus Pannonius sétány, Pécs
- Újra meg újra*, Déli Szél Kortárs Alkotói Fórum: Városképf II., Barbakán árok, Pécs
- 2001 *Állandó*, Déli Szél Kortárs Alkotói Fórum, Apolló program, Apolló mozi, Pécs

Díjak, ösztöndíjak:

- 1993 *Korunk* irodalmi és művészeti folyóirat szerkesztőségének pályázata: *Külső fal dekoráció*, Kolozsvár
- Soros Alapítvány, The Institute for New Dramaturgy és a Felix Meritis Alapítvány ösztöndíja *Színház és díszlettervezés*, Piatra-Neamț, Románia. Tanárok: Ping Chong és Rob List
- 1996 Martyn Ferenc festészeti díj, PTE Művészeti Kar, Pécs
- 2002 Pécsi Tudományegyetem, Donhoffer Szilárd predoktori ösztöndíj
- 2002-2004. Derkovits Gyula képzőművészeti ösztöndíj

Előadások:

1993 *Változások Románia művészetében*, CEP Nemzetközi Diákkonferencia, Zemplínska Širava, Szlovákia

Művek közgyűjteményekben:

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola
Gyűjteménye, Pécs

Janus Pannonius Múzeum, Pécs

Blitz Modern Galéria, Budapest

Gébárt Nemzetközi Művésztelep Gyűjteménye, Zalaegerszeg

Paksi Képtár, Paks

VIKAT Gyűjtemény, Paks